This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

FL 390.60 (3)

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

EDWIN CONANT,

(Class of 1829).

This fund is $28,000; and of its income one quarter shall be spent for books and three quarters be used for the general purposes of the Library. — *Vote of the President and Fellows, May 28, 1892.*

Received 12 Sept. 1894.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LE
DRAME HISTORIQUE
ET LE
DRAME PASSIONNEL

Digitized by Google

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

DU MÊME AUTEUR

Format grand in-18.

AUTOUR DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE. . . . . 1 vol.

A PROPOS DE THÉATRE. . . . . 1 —

Pour paraître prochainement :

LES THÉATRES PARISIENS . . . . . 1 vol.

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norvège.

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 8908-5-94.

Digitized by Google

TROIS ANNÉES DE THÉATRE
1883-1885
III.

LE DRAME HISTORIQUE ET LE DRAME PASSIONNEL

PAR

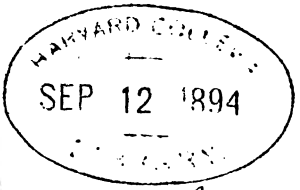
Jean Jacques
J.-J. WEISS

PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1894

Digitized by Google

~~FL 385.93~~
~~37554.9~~
FL 390.60 (3)



Convant fund.

Digitized by Google

AVANT-PROPOS

—

Sous le titre de « *Drame historique et drame passionnel* », ce tome contient l'examen, l'analyse et la critique des drames joués sur les théâtres de Paris pendant les trois années 1883 à 1885 : les uns étaient des pièces nouvelles, les autres des reprises du vieux répertoire.

En jetant un coup d'œil sur la table des matières, on verra que J.-J. Weiss a vu défiler, durant cette courte période, presque tout le théâtre moderne ; il a eu à juger tous les dramaturges célèbres du siècle depuis Victor Hugo, Dumas père, Frédéric Soulié, Casimir Delavigne jusqu'à nos contemporains Dumas fils, Sardou, Coppée, Richepin, etc.

Ce troisième volume a donc une importance particulière dans l'œuvre critique de J.-J. Weiss.

Digitized by Google

Il soulèvera peut-être certaines questions, notamment celles qui se rapportent aux jugements rendus sur Victor Hugo, sur Dumas père, Dumas fils, sur Sardou, par un critique militant, qui, tout en faisant bonne justice, a pu céder parfois à un excès d'admiration pour les uns, à un excès de sévérité pour les autres.

Nous attendrons la publication du prochain volume des « Trois années de théâtre », qui doit être le dernier, pour répondre à quelques-unes de ces questions.

Nous répondrons avec la sincérité affectueuse commandée par une amitié de plus de cinquante ans, avec la conviction que l'équité envers un homme de la valeur de J.-J. Weiss ne risque pas de le diminuer.

Dès sa sortie de collège, J.-J. Weiss avait été attiré vers la littérature allemande, cette littérature de poètes et de penseurs. — Gœthe, Schiller, Herder, toute la pléiade de Weimar, Jean-Paul, Hoffmann, Henri Heine l'avaient étonné, séduit, enchanté. Il s'était pris à aimer les pays de langue allemande ; la vie douce et tranquille, un peu patriarcale, de certaines contrées du Rhin ou du Danube le reposait de l'agitation et de la fièvre de Paris. Il rapportait à son retour, de la santé, un certain contentement et un grand calme dans les idées ; dans ses moments

Digitized by Google

d'intimité et d'abandon, il n'aimait rien tant que de nous chantonner un refrain de Mozart ou un *Lied* de Schubert en finissant par quelques vers de poètes allemands. Aussi avec quelle impatiente ivresse de collégien attendait-il, dans la saison, que l'heure des vacances eût sonné pour lui : il partait pour les pays d'Alsace, pour Bade, Vienne, Prague, Munich ; là il se promenait et regardait, il observait et étudiait, il comparait et classait ses jugements. Il y eut des années où la joie du retour était voilée d'une triste inquiétude, c'était lorsqu'il rapportait de ses séjours au delà du Rhin une impression trop cruelle.

Cette excursion annuelle dans les pays germaniques, la sincère admiration dont il témoignait pour les lettres allemandes, avaient naturellement amené des relations amicales entre le voyageur et de très distingués habitants des localités qu'il visitait : des écrivains, des hommes d'État, des journalistes.

Nous adressions, il y a quelques mois, cinq volumes des œuvres de J.-J. Weiss au célèbre historien et homme d'État de H***, avec lequel J.-J. Weiss avait échangé quelques correspondances au sujet de certaines questions d'histoire. Nous le priions de nous dire avec franchise si le nom de J.-J. Weiss était très connu en Allemagne, et quelle

Digitized by Google

valeur les lettrés allemands accordaient à ses œuvres. Nous détachons et nous traduisons aujourd'hui un passage de la réponse de l'éminent écrivain allemand.

« Monsieur,

» Mes compatriotes qui ont lu les œuvres de M. Weiss, qui le connaissent bien, se divisent en deux fractions : l'une, la plus nombreuse, ne connaît de cet écrivain que ses articles sur la littérature et l'histoire d'Allemagne. Ils ont constaté qu'il est du très petit nombre de Français qui aient étudié, compris et interprété le génie et les lettres allemandes, qui aient vulgarisé en France notre théâtre, nos romans, nos œuvres d'histoire, qui aient parlé avec respect, même avec admiration de l'esprit, de la culture et des institutions germaniques. A ce Weiss ces Allemands ne marchandent ni l'estime, ni la reconnaissance.

» La seconde fraction, moins importante par le nombre, mais remarquable par la qualité, se compose de professeurs, de journalistes, d'hommes d'État et d'hommes du monde. Ceux-ci possèdent la langue française presque aussi bien que leur propre langue maternelle, et ils ont lu tout ce que Weiss a écrit sur la politique, l'histoire, le théâtre aussi bien français qu'allemand. Inutile de vous dire que toutes ces personnes de goût professent la plus

Digitized by Google

grande admiration pour la science, pour le talent, la finesse, la pénétrante sagacité de Weiss ; mais ils lui reconnaissent avant tout deux qualités spéciales : la première, c'est que, eut-il à traiter politique, littérature, histoire ou art, il est resté toujours un écrivain éminemment classique ; la seconde, c'est que, avec un art incomparable, il a su inspirer aux étrangers dans les matières même les plus secondaires, le respect de la langue et du génie français.

» Ne vous étonnez pas, monsieur, que ces deux qualités maîtresses l'aient fait placer dans un rang à part : nous autres Allemands, très conservateurs dans les lettres, nous suivons avec étonnement et curiosité l'évolution qui s'opère aujourd'hui chez nos voisines, les races latines. A côté de l'anarchie politique, à côté de l'affaissement moral dans les mœurs, les admirateurs du génie français constatent en plus, non sans horreur, une anarchie nouvelle celle qui envahit le beau langage français. La littérature « brutale » des dernières années fait place aujourd'hui à une littérature réaliste et décadente. C'est pourquoi nous admirons en Weiss le puissant écrivain qui, bardé de sa science historique et armé de son credo classique, tenait tête à cette invasion des barbares.

» J'ai reçu, monsieur, et je vous en remercie, le

Digitized by Google

second volume « *A propos de théâtre* ». Je ne saurais vous dire avec quel plaisir j'ai lu toutes ces études, je les ai relues et relirai encore. J'y apprends chaque fois quelque chose de nouveau; certaines pages me rappellent les meilleures de vos grands écrivains du XVIIIe siècle, tandis que la noblesse, la puissance et l'âpreté de Saint-Simon passent dans d'autres pages. Ah! monsieur, l'écrivain qui a su élever à cette hauteur de simples articles de journaux et faire, du feuilleton théâtral, qui en Allemagne passe pour être secondaire, de belles et savantes pages d'histoire et de littérature, est un artiste, un magicien, un écrivain de premier ordre.

Digitized by Google

LE
DRAME HISTORIQUE

I

ALEXANDRE DUMAS PÈRE

I. *LES DEMOISELLES DE SAINT-CYR.* — II. *HENRI III.*
III. *ANTONY*

I

LES DEMOISELLES DE SAINT-CYR

La France vers 1840. — *Les Demoiselles de Saint-Cyr.* — L'Espagne stimulant chez les autres (Corneille, Molière, Beaumarchais, Victor Hugo), mais point chez Dumas. — Don Juan est le *Faust* et le *Candide* de Molière.

Les Demoiselles de Saint-Cyr ont été représentées pour la première fois, le 25 juillet 1843. C'est dire qu'elles datent de l'un des beaux moments de notre histoire. Si jamais peuple a goûté les vrais biens de ce monde, l'abondance, l'activité paisible et féconde, les passions nobles, des mœurs domestiques honnêtes sans sévérité, aisées et enjouées sans licence, si jamais peuple a connu la sagesse, la

Digitized by Google

liberté, la justice et le bonheur, c'est la France vers 1840.

Cette année-là représente, dans la période contemporaine, un point de perfection de la législation générale, des mœurs et de l'esprit. Tout se tient dans l'état moral et politique d'un peuple. Le temps où il y a de la sagesse dans les lois et le gouvernement est aussi le temps où le génie poétique se joue pamri les créations les plus diverses. De 1835 à 1845, le théâtre fut chez nous en pleine effervescence, et ç'a été particulièrement une heure triomphale pour la Comédie-Française. La troupe en représentait alors une réunion achevée de talents, que l'étude, l'inspiration, le génie naturel, la conscience professionnelle, le soin du détail et un respect religieux de la tradition avaient également contribué à former. Buloz, celui qu'on peut appeler maintenant le grand Buloz, dirigeait la Comédie ; Rachel venait d'y faire explosion ; Scribe, Dumas, Hugo travaillaient pour elle. Scribe s'était renouvelé, en son honneur, après 1830. Il venait de lui donner deux comédies politiques, *Bertrand et Raton* (1833), *la Camaraderie* (1837) qui, pour la qualité du sujet choisi, pour la justesse de la conception, pour la finesse du dessin, sont de premier ordre. Il lui donne en 1841 le beau drame d'*une Chaîne*, et en 1842, sa comédie philosophique *le Verre d'eau*,

Digitized by Google

inspirée par une vue si spirituelle, si élégante, si supérieure du train des choses humaines et du cœur humain. Hugo, en 1843, apporte à la Comédie *les Burgraves*, le chef-d'œuvre de son imagination épique, qui semblait ouvrir pour lui, après *Hernani* et *Ruy-Blas*, une ère de magnificence rassérénée. Hélas! cette ère naissante a été bien vite interrompue par le coup de foudre du 2 Décembre et par l'obligation morale où le poète se trouva soudain placé de se faire de nouveau *outlaw*, de maudire de nouveau et de blasphémer et de lancer l'anathème. C'est à ce même moment que Dumas, se modifiant comme Scribe, dans une direction semblable, et d'après un patron analogue, compose pour la Comédie *Mademoiselle de Belle-Isle* (1839), *un Mariage sous Louis XV* (1841), et *les Demoiselles de Saint-Cyr* (1843). Il n'eût rien manqué, en cette heure propice, à la Comédie, si elle n'avait laissé l'Odéon lui ravir *Lucrèce* (1843), *la Ciguë* (1844), et quelques menues comédies de franche verve, entre autres *le Voyage à Pontoise* (1843).

A quel genre appartiennent des œuvres dramatiques, telles que *Bertrand et Raton*, *le Verre d'eau*, *Mademoiselle de Belle-Isle*, etc ? A aucun. Elles sont du genre dont elles sont. Quelque chose leur vient sans doute de Beaumarchais, beaucoup de Lemercier et de son *Pinto*; çà et là, on y surprend quelque

Digitized by Google

trace de Sedaine et de Marivaux. Elles sont surtout un genre neuf et créé. Le créateur est Scribe. Ici, Dumas n'arrive que comme émule ; je ne dis pas comme imitateur et comme disciple ; ce sont là des mots qui ne conviendraient pas pour un personnage littéraire de ce tempérament et de cette encolure. Les trois comédies que Dumas a fait jouer de 1839 à 1843, au Théâtre-Français, y ont rencontré un succès inégal, et elles présentent, en effet, une inégale valeur. Le succès soutenu a été pour *Mademoiselle de Belle-Isle*, qui n'a jamais quitté le répertoire courant. On doit mettre *un Mariage sous Louis XV* bien au-dessus de *Mademoiselle de Belle-Isle*, parce que l'action, qui n'en est pas, pour cela, moins intéressante, n'y vient que du tracas du cœur et de ses surprises. *Mademoiselle de Belle-Isle* plaira cependant toujours davantage au public ; c'est plus un drame ; la facture en est plus nerveuse ; les péripéties y sentent plus leur Dumas, dramaturge et thaumaturge ; l'attrait en est plus sensible par le contraste qu'offrent l'innocence et la sincérité touchante de Gabrielle de Belle-Isle avec la violence de son aventure.

Quant aux *Demoiselles de Saint-Cyr*, personne n'en voudra évidemment à M. Perrin d'avoir repris cette pièce ; elle se laisse encore voir. Cependant, puisque M. Perrin disposait d'un certain nombre

Digitized by Google

de soirées pour une reprise, il y avait dans le théâtre contemporain d'autres œuvres qui eussent mieux mérité l'honneur que M. Perrin a fait à celle-là. On a déjà signalé entre autres, parmi les ouvrages de Dumas lui-même, *Henri III et sa cour*. M. Perrin aurait pu risquer aussi de s'approprier *Kean* par la même hardiesse heureuse qu'il va s'approprier la *Dame aux Camélias*. Il aurait pu nous rendre *Bertrand et Raton* ou monter les *Mécontents* qui n'ont jamais été joués, je crois, sur aucune scène; ces deux amusantes satires de nos mœurs et de nos infirmités politiques sont redevenues, parmi nos incessantes révolutions, d'une actualité plus vivante que jamais; il semble que notre incurable endurcissement dans les mêmes travers et les mêmes vices les ait rajeunies à mesure que nous vieillissions. On a également sujet de s'étonner que la Comédie n'essaye pas de prendre à son répertoire *Lucrèce* et *Agnès de Méranie*. Faut-il le dire? Je ne serais pas non plus fâché qu'on revînt quelquefois à Casimir Delavigne. J'accorde que Casimir Delavigne a été beaucoup surfait sous la monarchie de Juillet; il était alors poète favori dans les salons de la haute bourgeoisie et au Château; Louis-Philippe, roi sage, mais prosaïque, affectait un penchant décidé pour le lyrisme sans vilain désordre des *Messéniennes*. Aujourd'hui on oublie trop, on délaisse trop un écri-

Digitized by Google

vain autrefois prisé trop haut. *L'École des vieillards*, *les Enfants d'Édouard*, *Louis XI*, *Don Juan d'Autriche* sont loin d'être des œuvres dramatiques dès à présent surannées ou tombées en caducité. Enfin, c'est *les Demoiselles de Saint-Cyr* qui ont fixé le choix de M. Perrin. Va pour *les Demoiselles de Saint-Cyr*.

La pièce n'est, au vrai, qu'un opéra comique, à la façon de ceux que Scribe et Auber composèrent de 1830 à 1850. Seulement cet opéra comique a deux légers défauts. Il y manque d'abord la mixture Auber-Scribe, ferment divin où Scribe fournissait la magie des situations et Auber la magie de l'expression. Ensuite, au lieu de trois actes, *les Demoiselles de Saint-Cyr* en ont quatre. Or, l'opéra comique de Scribe ou à la Scribe n'admet que trois actes. Premier acte : l'exposition et le drame ; second acte : le labyrinthe et la comédie ; troisième acte : l'explication et l'apothéose. On ne trouve point dans la construction de la pièce et dans son développement l'habileté de main ordinaire et la *furia* de Dumas. L'auteur avait d'abord distribué son sujet en cinq actes ; il l'a depuis réduit à quatre ; il en est résulté un quatrième acte languissant, fort long, démesuré. C'est un sujet tranché exactement par le milieu en deux époques bien distinctes ; il nous faut nous transporter à Madrid, à la cour ennuyée et ennuyeuse de Philippe V, pour y chercher aux deux derniers

Digitized by Google

actes, parmi des incidents qui menacent de tourner au sombre, la suite interminable et le dénouement d'une gaie folie, qui s'est engagée à Versailles et à Paris. Le romanesque de cet imbroglio n'est d'ailleurs exempt ni de fadeur, ni de banales réminiscences. Je vous reconnais, Dubouloy ; deux années auparavant, dans *une Chaîne*, vous vous appeliez Ballandard. Je pourrais dire, si je ne craignais d'y mettre une rigueur déplacée, que je reconnais aussi les deux charmantes personnes qui se font pendant au *Buen-Retiro* comme à Saint-Cyr : Charlotte de Mérian, pour laquelle l'amour est la passion qui prend la vie, et Louise Mauclair, pour qui l'enlèvement et le mariage sont des parties de plaisir, avec un hôtel et un beau carrosse au bout. *Le Domino Noir*, *l'Ambassadrice*, dix autres pièces nous avaient déjà montré cette opposition aimable et cette association à facette des deux contraires, la sentimentale et l'enjouée, s'en allant parallèlement à travers la vie et les fictions théâtrales. Dumas, qui, en écrivant *les Demoiselles de Saint-Cyr*, n'était pas en veine d'invention, bon jeu, bon argent, s'y est copié lui-même. Dans la seconde partie de son drame, la partie madrilène, il tire un effet de scène saillant de l'hypothèse que le mariage de Charlotte de Mérian et de Saint-Hérem aurait été annulé par le pape. Il avait déjà employé ce moyen-là, qui pour-

Digitized by Google

tant ne saurait être usuel et quotidien, dans *un Mariage sous Louis XV*, et il l'avait employé beaucoup plus à propos. Je cite cette preuve de sans-façon parmi plusieurs autres. On n'est bien pris que par le premier acte, qui est pittoresquement découpé et enlevé, et par deux ou trois jolies scènes comme celle du bal travesti au *Buen-Retiro*, entre Charlotte, Louise et Saint-Hérem. Tout le reste pourrait être les *Mousquetaires de la Reine* de l'estimable Saint-Georges. Si c'est toujours du Dumas, c'est du Dumas terni, amorti, intimidé.

Dumas aura eu froid en visitant la vieillesse de Louis XIV, en mettant en scène Philippe V et sa mélancolie, en prononçant les noms peu folâtres et qu'il se figure bien plus rigides encore qu'ils n'étaient, de madame de Maintenon et de Saint-Cyr. L'idée du ciel des Espagnes, sous lequel se passe la seconde époque de son drame, et l'image de la rue d'Alcala, où il se dénoue, ne l'ont pas réchauffé. Il nous a fait une Espagne sans verve et sans fantaisie. Chose singulière et presque inexplicable, quand on songe à l'imagination tranche montagne de Dumas, à son cerveau tropical! Dumas et l'Espagne ne se sont jamais accrochés. Peut-être se ressemblaient-ils trop. L'action que l'Espagne a exercée, à diverses époques, sur notre littérature est inappréciable. L'esprit français, en touchant l'Espagne, s'est deux ou trois fois

Digitized by Google

rajeuni comme Antée reprenait des forces en touchant la terre. Corneille était nourri des Espagnols. Molière leur a emprunté la matière de son œuvre la plus forte, *Don Juan*, le chef-d'œuvre entre ses autres chefs-d'œuvre et au-dessus des autres, qui est son *Faust*, à lui, et son *Candide*. Beaumarchais a vu Séville et l'Andalousie ; et il en a rapporté tout un cliquetis, tout un pétillement, tout un feu d'artifice aux baguettes multicolores, un éblouissement de poésie pour un siècle. L'Espagne a incendié Victor Hugo. Elle a dégelé Mérimée. Scribe s'en est enchanté. Alfred de Musset s'en est ressuscité, par moments, hors de son sépulcre glacial de byronisme et de dandysme. Sur Dumas, nulle impression notable, nulle fascination de l'Espagne. En 1843, lorsqu'il fit *les Demoiselles de Saint-Cyr*, il n'y avait pas encore voyagé, que je sache. Il n'y est allé qu'en 1846, pour signer au contrat de M. le duc de Montpensier et de l'infante Louise. Il l'a dû voir en tout cas, en 1846, sous les mêmes traits dont il l'a peinte en 1843 dans sa pièce :

« Oh ! mon ami, que la Péninsule est mal connue et qu'on en fait de faux récits. A entendre ceux qui en reviennent, un joli garçon, un homme bien tourné, un cavalier élégant, ne peut pas faire un pas dans la rue sans être suivi par une duègne qui lui remet

Digitized by Google

un billet de la part de la maîtresse, ne peut pas lever la tête vers une fenêtre sans voir une main qui passe à travers une jalousie, ne peut pas, en se promenant au Prado, baisser les yeux sur un banc, sans y trouver un éventail oublié à dessein, et qui attend qu'on le rapporte à sa jolie propriétaire. Les nfâmes menteurs!... Moi, je pars pour l'Espagne, de confiance, sur ce que les voyageurs en disent; dès le jour de mon arrivée, je me lance dans les rues de Madrid; je regarde à toutes les fenêtres, je m'assieds sur tous les bancs... Eh bien! mon ami; pas une duègne, pas une main, pas un éventail!... Aussi, à mon retour en France, je t'en préviens, Saint-Hérem; je déshonore l'Espagne... »

Je ne dis pas que ce tableau de la déception espagnole soit faux. Je crois bien qu'aujourd'hui on pourrait traverser toute l'Espagne, d'Irun à Cadix et de Barcelone à Salamanque, sans entendre le son d'une mandoline. Mais l'art ne gagne rien à ce que l'artiste soit affecté de cette façon désobligeante par les lieux où il place les héros de ses romans.

Digitized by Google

II

HENRI III

La représentation de l'hôtel Sellière en 1862. — Dumas en 1829. — Ses antécédents, les antécédents de son drame. — La vraie Catherine de Clèves et la fictive qui a des sensations de Sand et de Lamartine. — Mérimée et la chronique de Charles IX. — Vitet. — Granier de Cassagnac et Dumas.

Puisque je touche à l'âge de la vieillesse conteuse, qu'on me permette d'abord de recueillir mes souvenirs et de conter, fût-ce un peu longuement, le plaisir que j'ai éprouvé, la dernière fois qu'il m'a été donné de voir *Henri III et sa Cour*, avant la reprise actuelle. Il s'agit d'un curieux événement artistique et mondain, qu'on a rappelé plus d'une fois depuis lors, mais avec des détails incomplets ou inexacts. C'était le 19 mai 1862, au théâtre improvisé du manège de l'hôtel Sellière. Il y a de cela vingt ans. Les gens qui jouèrent ce soir-là purent représenter, au naturel, la cour d'Henri III, parce qu'ils composaient eux-mêmes la plus brillante des Cours. Depuis les Grandes Nuits de Sceaux, depuis les Petits Cabinets de madame de Pompadour,

Digitized by Google

depuis le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon, dont M. Adolphe Jullien vient de nous conter minutieusement l'histoire dans un livre nourri de savoir et éblouissant de luxe[1], oncques n'avait-on vu une réunion plus rare de comédiens et de comédiennes. On s'était formé pour deux soirées seulement en troupe de comédie, entre gens du même monde. On voulait d'abord et surtout, venir en aide à une œuvre digne d'intérêt, celle des *Amis de l'Enfance*. On n'était pas fâché non plus de faire valoir ses petits talents et de montrer qu'on devait porter d'un air fringant le pourpoint et les robes esthétiques du temps des Valois. La princesse de Beauvau s'était chargée du personnage de la duchesse de Guise. Madame Abeille, qui était alors dans tout l'éclat de son élégante beauté, représentait Catherine de Médicis. La comtesse de Pourtalès avait accepté le bout de rôle de madame de Cossé : la comtesse de Pourtalès ne faisait en ce temps-là, pour ainsi dire, que de naître au monde et à la vie mondaine. Le marquis Philippe de Mornay faisait Henri III ; le comte Grabowski, le duc de Guise ; le vicomte de Magnieu, Saint-Mégrin ; Maurice Cottier, Ruggieri. Le page Arthur s'appelait Raynald de Choiseul, le même Choiseul qui exerce maintenant de hautes

1. Adolphe Jullien, *la Comédie à la cour*. Firmin Didot.

Digitized by Google

fonctions dans je ne sais quel pays bizarre. Les rôles moindres étaient remplis par le duc de la Trémouille (Epernon), le comte de Miramon (Joyeuse), les comtes de la Girennerie, de Foucaucourt, etc...

Ce fut une difficulté grave de choisir un régisseur capable d'exercer sérieusement l'autorité sur une compagnie d'artistes de cette qualité, qui ne rappelaient que de fort loin les troupes qu'on voit ordinairement dans *le Roman comique*. Où le chercher? Où le prendre? Enfin on le trouva, et, comme tout le reste, il était à souhait. Ce fut M. le comte de Mornay, l'ancien ministre de la monarchie de Juillet à Stockholm. Il avait pu acquérir, dans sa jeunesse, l'expérience de la comédie et des comédiens. L'âge, qui l'avait mûri et assagi, ne l'avait ni glacé ni rendu morose. Sa dignité était sans morgue et sa facilité sans abandon. Il touchait à la soixantaine ou l'avait dépassée. Je n'ai connu personne qui donnât autant que lui l'idée de l'homme du monde accompli. Il faisait comprendre le mot presque amoureux de la discrète Motteville sur Bassompierre qui « n'avait plus que des restes, mais les restes de celui-là valaient toute la jeunesse des autres ». Voilà un homme qui savait comme on s'y prend pour offrir une rose et comme on réprime tout de suite un manquement avec un air de physionomie courtois! Un air courtois par-ci, qu'il ne fallait pas

Digitized by Google

trop souvent provoquer, une rose offerte par-là, et il maintint aux répétitions, dans cette troupe difficile, une discipline riante et inflexible.

Quand vint le grand jour, chacun était complètement à son rôle. Tous les écueils furent évités. Il était certainement aussi scabreux à une femme du monde, comédienne par occasion, de jouer trop passionnément les scènes entre Saint-Mégrin et Catherine de Clèves que de les jouer froidement et gauchement. On est si médisant dans les salons comme dans les foyers ! A force d'art et de tact, la princesse de Beauvau trouva l'exacte mesure intermédiaire qui sauvait tout. Il fallait que madame Abeille sortît un peu beaucoup et de son âge et de sa franche nature pour figurer une Médicis de cinquante-cinq ans, machiavélique, artificieuse, experte en toutes sortes de maléfices et de noirceurs. Mais on était lancé à faire tout le nécessaire; et, pour la seule fois de sa vie, madame Abeille parvint à se donner, je ne sais comment, l'air presque dur et méchant. Je me rappelle encore le *brio* avec lequel fut enlevée la jolie scène de taquinerie entre madame de Cossé, le page Arthur et la duchesse de Guise. Soirée charmante et extraordinaire dont on a longtemps parlé ! Vous voyez qu'on en parle encore. Hélas ! combien ont disparu maintenant, de ceux qui ont accompli cette témérité héroïque d'une représen-

Digitized by Google

tation mondaine de *Henri III* ! Combien la cruelle Mort en a fauché ! Morte, la spirituelle et originale princesse de Beauvau, après avoir consacré les dernières années de sa vie à instruire les jeunes filles de son village de Lorraine dans l'art de la tapisserie où elle était fée ! Mort le comte de Mornay ! Morts Magnieu, Grabowski, Maurice Cottier ! Et il semble que c'était hier ! A peine nous sommes nés, à peine nous avons vibré quelques instants sous la douce lumière des cieux, et déjà nos yeux s'éteignent pour toujours !

On ne pouvait pas s'attendre à ce que les rôles épisodiques, à la Gaîté, fussent tenus avec autant de distinction qu'ils l'avaient été à l'hôtel Sellière en 1862. La Gaîté, évidemment, ne pouvait nous offrir une Catherine de Médicis, une madame de Cossé et une Marie, comme celles de la troupe du manège Sellière. Même M. Romain, qui fait Saint-Mégrin et qui a pourtant la physionomie avantageuse, soutient mal la comparaison avec le vicomte de Magnieu. Trois rôles seulement sont tenus d'une façon remarquable ; ce sont les rôles de la duchesse de Guise, du roi et du Balafré. Mademoiselle Dica Petit, qui joue la duchesse, rend toutes les nuances de son personnage, la passion chaste, la rêverie voluptueuse, la gentillesse coquette, les alternatives de faiblesse et de courage. Cependant, au quatrième

Digitized by Google

acte, elle n'exprime pas avec assez de relief les tortures physiques, dont l'atrocité la contraint d'écrire à Saint-Mégrin son meurtrier billet d'amour ; et ce défaut de puissance, en cet endroit, rend un peu froide une scène, qui, mimée plus énergiquement et avec plus de sanglots, ne serait pas d'un moindre effet aujourd'hui qu'au temps où *Henri III* était dans sa nouveauté. Un jeune comédien, M. Duflos, dont le rôle de Henri III est le vrai début devant le public parisien, y a montré qu'il possède tous les dons naturels de l'acteur, l'aisance du port, la souplesse des mouvements, une voix jeune, fraîche, mordante. Son geste est sobre et son débit chaleureux. Il a composé le personnage du roi avec assez de vérité. Il lui a gardé l'attitude royale, l'air de race, la mine spirituelle des Valois, que le vainqueur de Jarnac et de Montcontour savait toujours reprendre, à son gré, parmi ses jeux puérils ou infâmes, ses corruptions, ses cruautés et ses religions de César syrien. Ce que M. Duflos a moins réussi à nous faire voir et que Dumas a cependant exprimé suffisamment dans sa pièce, c'est toute cette dégénérescence et toute cette dépravation de commande, tout cet assemblage de superstitions sans pitié, de chapelets à tête de mort et de pénitences sans contrition, d'orgies sans fougue sensuelle sincère, de caresses sans amitié, de concupiscences sans désirs qui compo-

Digitized by Google

saient le caractère de celui que Paul de Saint Victor, dans un magnifique chapitre de psychologie historique, a si justement surnommé l'Héliogabale français [1]. Le ton concentré et le geste sourd qu'affecte depuis plusieurs années M. Dumaine l'ont bien servi pour rendre les parties violentes et sauvages du rôle du duc de Guise. Mais, si l'on reconnaît dans le duc de Guise de M. Dumaine l'ambitieux sans principe, le papiste étroit et vindicatif, qui voulut présider lui-même au meurtre de Coligny, on n'y retrouve pas autant l'homme né pour commander, le prétendu descendant de Charlemagne qui était de si bonne mine « qu'auprès de lui les autres princes paraissaient peuple et que les huguenots étaient de la Ligue, quand ils se trouvaient en sa présence ». Il est vrai que M. Dumaine allèguera à sa décharge qu'Alexandre Dumas a oublié de mettre ce Guise-là dans le rôle.

C'est le 11 février 1829 qu'eut lieu à la Comédie-Française la première représentation de *Henri III et sa Cour*, drame en cinq actes et en prose. On croit communément qu'*Henri III* est la première œuvre d'Alexandre Dumas. On se trompe. Alexandre Dumas avait déjà produit deux vaudevilles, en

1. Paul de Saint-Victor, *Hommes et Dieux*. Calmann Lévy, 1880.

Digitized by Google

collaboration, *la Chasse et l'Amour*, pour l'Ambigu-Comique (septembre 1825), *la Noce et l'Enterrement* pour la Porte-Saint-Martin (novembre 1826). Il eut longtemps la faiblesse de rougir de ces deux bluettes; il aurait bien voulu qu'on crût qu'*Henri III* était tout à fait et à la lettre son début; cela aurait eu plus de couleur :

Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître;

et c'est ce qui explique l'erreur généralement répandue. De son propre aveu, d'ailleurs, la trilogie en vers de *Christine*, quoiqu'elle n'ait été représentée que le 30 mars 1830, à l'Odéon, fut, elle aussi, composée bien antérieurement à *Henri III*. En 1829, Dumas avait vingt-six ans; c'est le bel âge, dans toutes les branches de l'activité humaine, pour déployer ce qu'on porte en soi; c'est l'âge du Béarnais à Cahors et de Bonaparte en Italie. Heureux ceux qui, ayant le génie, obtiennent, à cet âge, le théâtre où ils le mettront en lumière! Dumas eut ce bonheur. Il le dut au flair littéraire du baron Taylor et au flair artistique de mademoiselle Mars qui, parvenue alors à la cinquantaine, devina dans le personnage de Catherine de Clèves, un rôle où elle se renouvellerait à sa gloire. La pièce fut reçue d'acclamation par le comité de lecture du Théâtre-

Digitized by Google

Français. On en parla tout aussitôt dans Paris comme de quelque chose de neuf et qui porterait coup. A la première représentation, tout Paris était là. Le duc d'Orléans, qui comptait Dumas parmi les commis aux écritures de sa Maison, occupait la première galerie avec sa famille et ses amis. Dans une loge, la Malibran, haletante d'admiration. Quand Firmin vint nommer l'auteur, ce fut une explosion d'enthousiasme, le duc d'Orléans se tenant debout et découvert pour écouter le nom de son employé. Quel beau commencement d'une vie littéraire qui reste l'une des plus dignes d'envie de ce siècle, malgré les fréquentes misères dont elle a été troublée par l'imprévoyance, la prodigalité et le désordre !

On avait tout ensemble dans *Henri III et sa Cour* un poète, un drame et un genre nouveaux. Il est facile de démêler dans *Henri III* le Dumas tout entier que développera l'avenir. Le drame, noué autour de l'embuscade amoureuse que le duc de Guise tend à l'amant de sa femme, était le plus simple, le plus clair, le plus passionné qu'on eût vu au théâtre depuis bien longtemps. Pour la première fois, une action dramatique se déroulait parmi des tableaux de mœurs rigoureusement historiques, et ces mœurs étaient prises sur le vif. Le second acte, où tout ne consiste que dans la représentation animée de Henri III, de sa cour, de ses favoris, de leur

Digitized by Google

bravoure efféminée et insolente, des ambitions contradictoires de Guise et de Catherine de Médicis, produisit un effet de surprise charmant et foudroyant. C'est encore cet acte si pittoresque qui saisit aujourd'hui le plus vivement le public des petites places.

Alexandre Dumas, même dans *Henri III*, où il serre la vérité historique de plus près qu'en ses autres ouvrages, prend avec elle un certain nombre de libertés. Il n'arrange pourtant à sa guise que les circonstances du drame particulier qui se développe au sein de l'histoire générale; celle-ci, il la transporte sur le théâtre, en sa réalité toute nue et toute palpitante. Le duc de Guise est réduit, pour les besoins du drame, au caractère et au tour d'humeur du premier venu d'entre les maris jaloux et maniaques; c'est un simple sire de Montsoreau. La duchesse de Guise participe encore moins de l'histoire. Elle n'est ni peu ni prou pénétrée de l'air de la cour des Valois. Si vous voulez la concentration en un type poétique frappant de ressemblance, des belles et honnêtes dames françaises de la seconde partie du XVIe siècle, prenez la Diane de Turgis de Mérimée. Encore Diane de Turgis pourrait-elle passer pour un modèle de passion chaste, de fidélité et de réserve, auprès de ce que fut en sa jeunesse la vraie Catherine de Clèves, qui eut quelques autres amants que

Digitized by Google

Saint-Mégrin et qui portait, dit-on, leurs images dans son livre d'heures. La Catherine de Clèves façonnée par Dumas n'est que le pendant de l'Adèle d'Hervey que le fatal Antony poignardera deux ans plus tard sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, parce qu'elle lui a résisté. Catherine de Clèves résiste aussi; ce qui n'était guère l'habitude des ligueuses et des belles de l'escadron volant. C'est une créature tendre, mélancolique et rêveuse; elle a lu *le Lac* et elle attend madame Sand. Ce n'est point d'ailleurs, l'inspiration dramatique la moins heureuse de Dumas, dans sa pièce, que d'avoir mêlé ainsi à l'attrait original qu'offrait la peinture des mœurs des Valois l'attrait tout aussi neuf d'une passion toute moderne. Mais cette élaboration par le poète des deux principaux caractères tragiques, en vue de la tragédie, ne fausse pas le fond du tableau historique; il laisse intacts tous les détails par où l'histoire ressort en relief, par où des temps éteints revivent sur le théâtre d'une vie dramatique intense.

Oui, la cour du dernier Valois revit sous nos yeux dans le mouvement étincelant et pétillant du drame! La vie et le mouvement; voilà ce qui force à dire qu'on eut enfin avec *Henri III et sa Cour* le drame historique, qu'on l'eut tout entier et complet, et qu'on ne l'avait pas auparavant; voilà ce qui

Digitized by Google

fait de la pièce de Dumas un genre, un système et une date ! Un autre déjà, dans une langue poétique splendide, avait vaticiné sur le drame historique et romantique ; Hugo avait écrit *Cromwell* et la préface de *Cromwell* (1827). Avec aisance et comme en se jouant, Dumas avait créé le genre de drame sur lequel Hugo raisonnait. Le cerveau du jeune Jupiter s'était échauffé un instant ; et le drame historique, comme Minerve, en était sorti tout équipé et tout armé. Mais peut-être était-ce Hugo avec *Cromwell* et sa préface qui avait fait l'office de Vulcain et de sa hache.

Nous ne voudrions, en effet, ni dire ni laisser croire que le drame de *Henri III* fut *proles sine matre creata*. Il n'y a guère de génération spontanée en littérature. Tout le mouvement des esprits et du théâtre tendait, en ce moment, à transporter chez nous le drame et le roman historiques, tels qu'ils florissaient ou avaient dès longtemps fleuri à l'étranger. Tout le mouvement des études y concourait par une conception plus poétique et plus romanesque de l'histoire elle-même. Citons quelques faits et quelques dates. En 1827 avait paru le *Précis de l'histoire moderne* de Michelet qui ne fit pas grand bruit d'abord, mais qui pénétra en silence les jeunes générations. En 1822, M. Defauconpret avait commencé à traduire et à populariser Walter-Scott ; en

Digitized by Google

1822-1823, le libraire Ladvocat, avec le concours de Denis, de Barante, de Benjamin Constant, etc., etc., avait publié la collection des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*; l'entreprise de Defauconpret et celle de Ladvocat donnèrent probablement le branle au génie du jeune Dumas et aussi à celui de Victor Hugo. Les arts eux-mêmes s'en étaient mêlés. L'impression du Salon de 1824 sur les imaginations, la littérature et la poésie dépassa tout ce qu'on pourrait se figurer aujourd'hui. La jeunesse ne s'entretenait plus que du *Massacre de Scio* de Delacroix, du *Mazeppa* de Boulanger, du *Job* de Saint-Evre. Dumas et Frédéric Soulié virent à ce salon le bas-relief de mademoiselle de Fauveau, représentant l'assassinat de Monaldeschi et ils se dirent, chacun de son côté : « Et moi aussi, je sculpterai ma Christine. » Depuis *Pinto*, « la comédie historique » de Lemercier (1799), on s'élançait dans la voie, on s'arrêtait, on s'interrompait, on se remettait à l'œuvre, on cherchait, on tâtait le drame et la tragédie historiques. On avait eu avec Raynouard *les Etats de Blois* (1814) ; avec Casimir Delavigne, les *Vêpres siciliennes* (1819). Un écrivain hors ligne, qui possédait un talent si calme, si correct, si pur et si classique qu'on ne s'est presque jamais aperçu de ce qu'il cachait d'originalité et de force de génie sous la perfection de son style, Vitet (je ne parle ici

Digitized by Google

que du Vitet littéraire, non du Vitet politique), Vitet avait fouillé à fond le XVIe siècle et en avait rapporté ses Scènes historiques, *les Barricades* (1826) et *les Etats de Blois* (1827). En mai 1829, trois mois après la première représentation de *Henri III et sa Cour*, il complète son œuvre par *la Mort de Henri III*. C'était le XVIe siècle, on le voit, qui attirait surtout ceux qui cherchaient, ceux qui pressentaient le drame et le roman historiques. En cette même année 1829, au mois de septembre, Arnault fils donna à l'Odéon une *Catherine de Médicis*, en vers, où il mettait en scène, non seulement les hauts personnages de l'histoire, mais encore — et ce, au grand scandale des académiques — le bijoutier Louchard, l'ancien maître d'armes Bussy-Leclère, le médecin Miron, enfin des personnages indignes de la majesté de la tragédie. En 1829, encore, Audin publia une *Histoire de la Saint-Barthélemy*, visant à l'effet et au pittoresque. En 1829, enfin, Mérimée fit paraître *la Chronique de Charles IX*. — Mais alors, tout le monde a donc inventé le drame historique ! — Oui et non. Le drame historique et le roman historique étaient chez nous dans l'air depuis près de trente ans. Chacun les voyait flotter devant soi et les visait. Mais c'est Dumas, avec *Henri III*, et Mérimée, avec *la Chronique de Charles IX*, qui ont mis dans le plein.

Digitized by Google

Pour se faire une idée du prix qui s'attacha tout de suite à l'œuvre de Dumas, il n'y a qu'à lire la préface mélancolique de *la Mort de Henri III* par Vitet.

« Le premier mérite, dit Vitet, de nos Scènes historiques était la nouveauté du genre. Or, cette nouveauté n'est-elle pas déjà presque fanée aujourd'hui?... Le succès dont la scène française vient d'être témoin, *en ouvrant enfin une libre carrière au drame historique*, semblerait devoir interdire désormais *des essais aussi timides que les nôtres*. Et n'est-ce pas d'ailleurs une témérité bien grande que de faire parler dans un livre, c'est-à-dire en tête à tête avec le lecteur, ces mêmes personnages que chaque soir maintenant on peut voir agir sur la scène, animés et mis en relief par l'illusion des costumes et par le jeu des acteurs? Enfin le public, quelque bienveillant qu'il soit pour Henri III au théâtre, n'a-t-il pas déjà fait connaissance assez intime avec ce monarque pour n'avoir pas grande envie de s'en occuper encore?... »

Du coup, Vitet, le novateur de la veille, se sentait démodé à l'aurore de sa carrière. Il avait été le saint Jean précurseur du genre; un autre en était le Messie. Et quel Messie! Un jeune homme de même âge que lui, inconnu la veille, un expéditionnaire des bureaux de la Maison d'Orléans, un vaudevil-

Digitized by Google

liste, un demi-nègre qui n'avait pas seulement fait ses classes! C'était à dégoûter pour toujours de passer par l'Ecole normale, comme l'avait fait Vitet, et de remuer les sources pendant deux ou trois ans, avant d'écrire quelque chose!

Car Alexandre Dumas n'était guère remonté aux sources. Il eût été bien embarrassé de dire où elles gisaient, les sources! Il avait lu, par hasard, le règne de Henri III, dans Anquetil. C'est l'affaire de deux heures; et tout aussitôt il s'était mis au travail. Son ouvrage fut conçu, composé, reçu à la Comédie, répété et joué en trois mois. Il n'y a plus à discuter aujourd'hui sur les mérites de l'œuvre. Il serait plus intéressant de saisir au vol et de suivre les procédés de composition de Dumas. Rien n'est plus enchaîné et plus fondu, rien ne se tient mieux que le drame de *Henri III*, les diverses parties qui le composent, les divers incidents qui s'y succèdent. Rien n'offre plus le caractère de la parfaite spontanéité. Eh bien! on pourrait dire que l'œuvre n'est faite que de pièces de rapport; on pourrait soutenir — et Granier de Cassagnac a soutenu, en 1832 ou 1833, en deux articles célèbres — qu'il n'y a rien d'essentiel dans *Henri III et sa Cour* qui appartienne à Dumas. Le faux rendez-vous et le piège d'amour? Il a été inventé par le sire de Montsoreau; Dumas n'a eu que la peine de l'attribuer au

Digitized by Google

duc de Guise. Le mouchoir perdu qui compromet la duchesse? Il est dans *Fiesque* ou *Don Carlos*; je n'ai pas Schiller sous la main pour vérifier lequel des deux. Le message galant du page avec la clef? Egalement dans Schiller. Le gantelet de fer, dont le duc de Guise meurtrit le bras de Catherine de Clèves? Voyez l'*Abbé* de Walter Scott. Le bras meurtri que la duchesse passe dans les anneaux de la porte de sa chambre pour arrêter les assassins? *L'Abbé, l'Abbé*, comme plus haut! *Vide supra!* On a souvent signalé ces emprunts. On est allé plus loin. On a poussé la fausseté du point de vue critique jusqu'à reprocher à Dumas de n'avoir fait que piller les faits recueillis par Anquetil, c'est-à-dire d'avoir mis l'histoire en œuvre! Cela est parbleu vrai! Hors ce qui est pris de Schiller et de Walter Scott, il ne reste pas un trait caractéristique dans la pièce qui ne vienne d'Anquetil. Tout le drame, absolument tout le drame, était déjà dans Anquetil et son *Esprit de la Ligue*. Il ne s'agissait que de l'en tirer.

Digitized by Google

III

ANTONY

État d'esprit de l'année 1831. — Caractère byronien, satanique et titanique d'Antony. — Le fond de la tragédie est de la grande manière. — Pourquoi Antony passa de mademoiselle Mars à madame Dorval. — M. Blaze de Bury et Dumas. — Dumas et l'histoire. — Ses *Mémoires*. — Prise de Soissons.

L'Odéon a repris l'*Antony* du premier Dumas. L'effet de la soirée a été indécis. Il faut attendre l'impression du gros du public. Ce qui ne saurait faire doute, c'est que l'Odéon, en reprenant *Antony*, a comme toujours rempli judicieusement et vaillamment son devoir et fait son métier de théâtre français. Par la qualité littéraire comme par l'importance historique, *Antony* est pièce de répertoire ; il méritait d'être replacé sous les yeux de la génération actuelle. Dans *Antony*, comme plus tard dans *la Tour de Nesle* et dans *Kean*, le facile Dumas a travaillé à mettre un style ; d'un bout à l'autre, la pièce est écrite. On sait que Dumas a regretté toute sa vie de ne point savoir manier en artiste supé-

Digitized by Google

rieur la langue du vers. — Ah! disait-il souvent, si je faisais le vers comme Victor! Ou si Victor faisait le drame comme moi! — Le personnage et le drame d'*Antony* eussent, en effet, exigé le vers. Dumas a jeté du moins sur l'œuvre la prose la meilleure en somme qu'il ait parlée au théâtre.

Le drame d'*Antony*, joué pour la première fois le 3 mai 1831 au théâtre de la Porte-Saint-Martin, où il avait été reçu après beaucoup de tribulations, appartient, au *Sturm und Drangperiode* de la génération de 1830 et de l'auteur lui-même. *Antony*, comme *Henri III*, fait date. Ce paroxysme de révolte sociale, exprimé par le double paroxysme de la bâtardise et de la passion naturelle, excita une frénésie d'admiration au lendemain de 1830. C'était le temps où l'insurrection quotidienne formait la loi et la coutume du pavé de Paris, où de jeunes Brutus, brandissant le poignard aux Vendanges de Bourgogne vouaient publiquement à la mort Louis-Philippe, traître et roi des épiciers, où madame Sand s'habillait en homme pour protester contre la tyrannie de la nature qui s'était permis de lui assigner son sexe, où les ingénieurs fondaient des religions, où Michel Chevalier portait la tunique bleue de disciple à Ménilmontant, où Gannot était le Père Éternel, où Hetzel éditait pieusement et à ses frais les Apoca-

Digitized by Google

lypses de « Celui qui fut Caillaux » et qui venait de passer Dieu adjoint de « Celui qui avait été Gannot ». *Antony* fit l'effet sur les imaginations de l'époque d'un caisson de cartouches vidé dans un vaste brasier. A l'Odéon on est resté sensiblement froid. On n'a plus la clé aujourd'hui des déclarations d'amour de ce temps-là : « Tu es à moi comme l'homme est au malheur ». Quand nous demandons d'aventure à un amoureux s'il a aimé et combien de fois, il répond rarement : « Demandez à un cadavre combien de fois il a vécu. » Si elle est là, elle, et s'il est auprès d'elle, lui, dans son petit salon, et qu'on annonce une visite, certainement il est contrarié de l'interruption du tête-à-tête, mais il ne marque pas son importunité en s'écriant : « Malédiction sur le monde qui vient me chercher jusqu'ici ! » Nous ne sommes plus au diapason.

Le caractère byronien, satanique, titanique, génial et fatal d'Antony donne sa marque au drame et en est le levain. Ce caractère résumait en 1831 des formes de sentiment à la mode qui sont ce qui exaltait le plus alors les jeunes générations. Il nous représente aujourd'hui des formes de sentiment démodées qui sont ce qui a le plus contribué à refroidir et à déconcerter le public. Heureusement le caractère d'Antony, qui garde d'ailleurs son prix

Digitized by Google

pour l'historien des mœurs et pour l'historien littéraire, se meut dans un drame vrai et d'un intérêt poignant, où la vigueur de l'exécution répond à la simplicité et à la largeur de la conception fondamentale. M. Alexandre Dumas a condensé dans un espace de trois mois tous les moments tragiques d'une passion que la vie disperse, d'ordinaire, sur plusieurs années : d'abord l'entraînement insensible, puis la résistance aux désirs du cœur, puis la violence égoïste et effrénée, l'abandon de soi-même, le remords, la révélation soudaine de la réalité d'une situation si effroyable qu'on n'y peut sortir du crime que par la mort. Si ce n'est pas là une tragédie de la grande manière, qu'est-ce que la tragédie ?

Dans un post-scriptum qu'il a ajouté à sa pièce en la publiant, Alexandre Dumas en 1831 disait lui-même que son drame « n'était qu'une scène d'amour en cinq actes, un développement pur et simple de passion, joué par deux personnages, entre quatre paravents, sans action et sans mouvements ». Il ne rendait pas ainsi justice absolue à son drame, ou plutôt, comme ce n'était guère son défaut de faiblir dans l'apologie de ses propres œuvres et de sa personne, il définissait incomplètement le caractère esthétique d'*Antony*. Le drame d'*Antony* est, d'une part, un drame psychologique, dont toutes les

Digitized by Google

phases sont indiquées un peu brusquement, mais avec justesse, à coups distincts, avec une brutalité brûlante. A ce titre *Antony* tient de la méthode du XVIIe siècle et de celle des tragiques grecs que Dumas savait admirer et comprendre. D'autre part, *Antony* offre l'espèce de mouvement et les explosions qui sont dans la nature de Shakespeare, du théâtre allemand et du théâtre espagnol. Faites subir au drame, par la pensée, l'opération que Firmin et mademoiselle Mars eussent voulu obtenir de l'auteur avant de jouer *Antony* : retranchez le second acte et le quatrième, vous serez surpris de la rapidité haletante de l'action, du choix et de l'ordre des incidents en saillie, du jeu vif des scènes, lorsqu'au premier acte on entend de la salle le tumulte des chevaux emportés, lorsque Antony est déposé à demi mort, pâle et sanglant, sur le canapé d'Adèle, lorsque par une inspiration de désespoir amoureux il arrache son appareil, lorsqu'au troisième acte, qui dans notre hypothèse est devenu le second, il prépare le viol avec un délire calculateur, lorsque enfin au dernier acte la mère coupable s'arrête frémissante à la pensée de sa fille, lorsque la porte de la chambre à coucher est assaillie par le mari et qu'Antony frappe le sein qu'il aime et lance le sombre cri : « Elle me résistait, je l'ai assassinée » dont la force de projection ne laisse le temps au spectateur de

Digitized by Google

reconnaître ni l'extravagance ni le féroce ridicule. C'est le mouvement, tout cela, c'est le mouvement romantique dans sa pleine et superbe volée. Le troisième acte, pour citer celui-là en particulier, qui ne consiste qu'en un règlement de chambres et de relais entre Adèle d'Hervey et l'hôtesse d'une auberge de village, entre celle-ci et Antony, court comme un frisson à travers les vulgaires détails.

De plus, la pièce a beau être antisociale ; par une secrète logique de son développement interne elle se revêt vers la fin de moralité. Les perspectives du dénouement, quand on les envisage avec réflexion, font rejaillir sur tout ce qui a précédé dans le drame un reflux de morale lugubre et saisissante. La morale ! En composant *Antony*, Dumas n'y avait guère songé. Il avait voulu écrire l'apothéose sans réserve de l'amant et consacrer le droit sans frein de l'amour. Quand il entendit cependant les clameurs des moralistes contre l'œuvre, il s'avisa de soutenir qu'il ressortait des malheurs d'Adèle d'Hervey une salutaire leçon. Il n'avait pas tort. Reprenez, par la pensée encore, les trois actes que nous venons d'abstraire du reste, ne voyez-vous pas quel titre inattendu il faut leur donner ? Est-ce *Antony ?* N'est-ce pas plutôt *le Supplice d'une femme ?*

Si Firmin et mademoiselle Mars souhaitaient que

Digitized by Google

la pièce fût réduite en trois actes, c'est qu'ils y trouvaient l'avantage de retrancher du rôle d'Antony, tout ce qui les choquait, mais qui précisément était selon le goût et le torrent du jour. Dumas ne voulut point passer sous le joug. Il est bien entendu qu'il ne le devait ni ne le pouvait. C'est pour la commodité de nos explications que nous avons supposé tout à l'heure un *Antony* réduit à trois actes. L'y réduire en réalité, ôter d'*Antony* tout ce qui est le développement du caractère d'Antony, c'eût été supprimer la pièce sous prétexte de l'amender. Dumas reconnut avec horreur qu'on allait faire de son Antony un jeune premier quelconque du théâtre de Madame. Il retira sa pièce d'entre les mains des sociétaires et il la présenta à la Porte-Saint-Martin [1]. Il y rencontra les deux interprètes qu'exigeait *Antony*, madame Dorval et Bocage que le drame d'*Antony* consacra l'un et l'autre pour vingt ans porte-étendard du romantisme et de la tragédie bourgeoise. Ce qui fait peut-être encore plus défaut aujourd'hui à la pièce que cette concor-

1. *Mémoires d'Alexandre Dumas.* Collection Michel Lévy à 1 fr. le volume; 10 volumes. — Ce recueil d'anecdotes, amusant et abondant quoique diffus, s'arrête beaucoup trop tôt, à la fin de l'année 1832. — On y trouvera toute l'histoire *d'Antony* aux septième et huitième volumes; chapitres 175 et 176, chapitres 198 à 203.

Digitized by Google

dance entre le personnage principal d'un drame et la manière de sentir du public sans laquelle l'émotion théâtrale ne se dégage pas, c'est justement des interprètes comme Bocage et madame Dorval.

Si les artistes distingués qui jouent maintenant la pièce, tout en adaptant à l'état présent des esprits le *pathos* de l'an 1830, se laissaient plus aller à son courant, ils pourraient créer au moins momentanément la concordance nécessaire entre le public et l'œuvre. Je rends toute justice à l'excellente troupe de l'Odéon.

Je recommande à mes lecteurs le livre attachant et solide que M. Blaze de Bary vient de consacrer au souvenir d'Alexandre Dumas [1]. M. Blaze de Bury entremêle avec art, pour notre amusement et notre instruction, l'histoire, les anecdotes expressives, les analyses, les citations, les jugements et les digressions. Il a écrit un ouvrage si agréable, qu'on s'aperçoit à peine combien cet ouvrage est substantiel. Ce dont il faut savoir gré surtout à M. Blaze de Bury, c'est d'avoir donné à l'admiration qu'il professe pour Dumas et qui n'est pas au-dessus de ce que Dumas mérite, la forme méthodique et

1. *Alexandre Dumas. Sa vie, son temps, son œuvre.* — Paris, Calmann Lévy, 1885.

Digitized by Google

scientifique. Il dresse une théorie des drames de Dumas et une théorie de ses romans historiques comme il ferait pour un romancier et un dramaturge déjà consacrés depuis longtemps par la tradition. Il appuie cette double théorie sur des règles, des exemples, des rapprochements sans nombre que lui fournit sa connaissance des littératures. A propos de la reprise de *Henri III et sa Cour*, j'ai dit ici sous quelles influences toutes modernes et toutes vivantes se développa et fructifia l'étonnante imagination de Dumas, dont la semence fut dans une race enfantine infiniment plus sensible que ne l'est la nôtre aux beaux contes gigantesques et absurdes. Je vois avec plaisir que je me suis rencontré avec Blaze de Bury. C'est les mêmes influences que celui-ci s'attache à relever. Elles ont fait d'Alexandre Dumas un magicien tout ensemble du conte et de l'histoire. La faculté historique est une de celles qui frappent le plus dans Dumas ; et l'un des mérites du livre de M. Blaze de Bury est d'affirmer hardiment cette vérité. Dumas se moque parfaitement de l'histoire, pour peu qu'elle l'embarrasse ; il s'en moque, mais il la saisit à plein corps et la popularise par l'intérêt romanesque. Dumas inventait et j'ajoute crûment : quand il s'agissait de faits contemporains, il mentait et se vantait sans vergogne. Son don merveilleux était de ne jamais inventer et

Digitized by Google

mentir que dans le sens de la vérité. Lisez dans ses *Mémoires* son divertissant récit de la prise de Soissons par Dumas en juillet 1830, par Dumas seul, bien entendu, sans Maquet ni Gaillardet. Il n'y a pas un trait qui ne soit d'illusion; lisez ensuite ce qu'on possède de procès-verbaux sur l'événement, et comparez ; vous deviendrez pensif; dans le récit de Dumas, où il n'y a pas un mot de vrai, tout est exact; l'imagination, précisément parce que c'est l'imagination de l'histoire, ne s'est donné carrière que dans les limites du réel. J'ai consacré six mois de ma vie, pendant que j'étais au Conseil d'État, à étudier par le menu les trois journées de juillet; j'ai lu à peu près tout ce qu'on a imprimé là-dessus; et vous me croirez si vous voulez, le récit de Dumas dans les *Mémoires* [1], ce récit, émaillé et chargé de gasconnades insupportables, est le seul qui fasse voir au complet, et comme elles ont été, médaille et revers, les trois journées. Le plus grand historien de ce siècle, Michelet, reconnaissait ce génie de Dumas et le prix pour l'histoire de ses fictions romanesques. Il a défini Dumas « l'une des forces de la nature ».

1. Alexandre Dumas. *Mes Mémoires*. — 10 volumes, allant de 1820 à 1832. Paris, Calmann Lévy. Bibliothèque à 1 fr.

Digitized by Google

II

FRÉDÉRIC SOULIÉ

LA CLOSERIE DES GENÊTS

A l'Ambigu-Comique, *la Closerie des Genêts* a atteint et dépassé sa millième représentation. La pièce avait été représentée pour la première fois, à ce même théâtre, le 14 octobre 1846. Voilà donc un drame, appartenant à la famille du drame populaire, qui a duré quarante ans et qui attire encore le public.

La *Closerie des Genêts* est certainement l'un des drames notables de l'époque de Louis-Philippe. Ce n'est point un ouvrage sans défaut. Il n'a pas la simplicité et la largeur de facture qu'offrent *Trente ans ou la vie d'un joueur*, *Latude ou trente-cinq ans de captivité*, *la Grâce de Dieu*, *la Tour de Nesle*, etc., L'agencement en est long et laborieux. Avec ses

Digitized by Google

enveloppements et ses inégalités, le drame ressemble un peu à l'auteur lui-même, qui, doué de qualités rares, ayant soutenu vingt ans le poids d'un labeur énorme dont il est mort, n'est jamais parvenu à dégager tout à fait son talent. Il n'a pas moins de huit tableaux, plus un prologue ; aussi M. Rochard, pour le reprendre, a dû l'émonder et le réajuster. Frédéric Soulié a mis dans *la Closerie des Genêts* un souci du style et des prétentions supérieures, dont on ne trouve guère la trace chez Anicet Bourgeois, chez M. d'Ennery, chez Dupeuty, Cormon et Grangé. Ces préoccupations louables n'ont pas malheureusement empêché Frédéric Soulié de déployer, pour la conduite de la pièce, tout le romanesque de convention et d'y mettre en œuvre tous les procédés à la bonne franquette usités chez ceux des dramaturges de son temps qui se gênaient le moins en cette matière. Le marquis de Montéclain, colonel de chasseurs d'Afrique et fort honnête homme, possède encore, en l'an 1840, pas très loin de Nantes, un château dont les parquets sont à truc ; on pousse un bouton, deux ou trois planches glissent, et, au beau milieu d'un salon en style empire, il s'ouvre un abîme béant, dans lequel sont précipités et disparaissent pour toujours, sans laisser de trace, les scélérats dont Montéclain juge à propos de purger la terre. Ce château-là est

Digitized by Google

bien commode. Encore le château de Montéclain n'est-il pas aussi étonnant que les magistrats mis en scène par Frédéric Soulié. Je vous présente M. d'Avatiannes procureur du roi. Ce magistrat acquiert au cours du drame la preuve irréfragable qu'une femme qui est devant lui, Léona de Beauval, a commis les crimes variés d'empoisonnement, de faux, de destruction de l'état civil, de substitution de personne, et il la laisse circuler tranquillement comme si de rien n'était. Avant que la démonstration des crimes de Léona fût faite, Montéclain, qui les pressentait, Montéclain qui aspirait à débarrasser la société de ce monstre, Montéclain qui craignait que faute de preuves on ne pût supprimer légalement Léona, Montéclain avait songé à son château machiné et à ses oubliettes. Sur le point de s'en servir, il a l'idée sublime d'aller préalablement consulter son ami, M. d'Avatiannes, le procureur du roi, pour lui demander s'il ne voit pas d'inconvénient à précipiter dans le trou béant du château de Montéclain une coquine fieffée telle que Léona, pour le prier même d'assister à l'exécution dont sa présence rehausserait la solennité. Et que répond le procureur du roi ? Il fait quelques timides observations sur les procédés auxquels Montéclain se propose de recourir. Sans doute, cette Léona paraît bien perverse. Mais lui, procureur du roi, il est pour les

Digitized by Google

formes ; il ne juge pas que les oubliettes respectent suffisamment ces formes sacrées, protectrices de l'innocence. Enfin, poussé par Montéclain, il finit par lui déclarer que comme magistrat il blâme son dessein, mais que « comme ami et comme homme du monde » il s'y associera. Penser qu'en 1847, dans un temps où l'instruction primaire était déjà florissante à Paris, le public de l'Ambigu croyait, les yeux fermés, que le royaume de France possédait, Louis-Philippe régnant, des procureurs du roi de ce calibre ! Au surplus, le roman baroque de Léona de Beauval et de son mariage avec Georges d'Estève serait tout entier à retrancher de *la Closerie des Genêts*. Mais voilà le terrible ; le retranchement ne peut se faire ; les aventures de Léona ne sont pas simplement juxtaposées au vrai drame ; elles y sont entrelacées ; elles forment la colonne d'appui de l'édifice ; cet étai bizarre et vulgaire étant supprimé, tout s'écroulerait.

Il n'y a donc qu'à accepter l'œuvre de Frédéric Soulié, comme elle est, avec sa réalité poignante et pathétique et son conte d'Anne Radcliffe. Le vrai drame, le drame réel, est un drame de la séduction, dont Frédéric Soulié a mis en relief les divers moments avec une tristesse et une brutalité puissantes, sur un fonds de mœurs poétique et exactement observé. Chaque fois qu'on est en face de ce drame

Digitized by Google

et qu'on veut bien oublier Léona et ses machinations qui l'ont fait éclater, il empoigne et subjugue; toutes les scènes et toutes les péripéties portent. La fausse accusation qui pèse sur Lucile; la situation retournée des deux pères, le général comte d'Estève et Kérouan, qui se trouvent l'un après l'autre sous le coup du déshonneur de leur fille et qui, l'un après l'autre, prodiguent ces conseils de modération et de sagesse où l'on n'aperçoit jamais aucune difficulté quand il s'agit du malheur d'autrui; la découverte de la faute de Louise; celle du nom du séducteur, l'impuissance où le séducteur s'est placé par un mariage absurde de réparer le mal qu'il a fait; aucun de ces moments du drame n'a cessé de produire son effet. La scène capitale, la scène qui enlève tout, est la scène XII du troisième acte, chez le général comte d'Estève, quand Kérouan contraint la malheureuse Louise à lire elle-même, à genoux, devant tous les invités du général, la lettre qui contient l'aveu de sa faute. Cette scène est violente à l'excès; et elle est cependant si naturelle, elle vient si bien au moment juste, elle est si à sa place! Voilà de ces explosions de drame, de ces éclats trouvés, qui feront toujours admirer la richesse brute de notre théâtre populaire à l'époque de Louis-Philippe. Allez voir la scène à l'Ambigu. Elle n'a pas vieilli. En 1885, comme en

Digitized by Google

1840, elle tient le public des places moyennes et des petites places haletant et en larmes.

La Closerie des Genêts fut le dernier ouvrage dramatique de Frédéric Soulié. Moins d'un an après la première représentation, il mourut, à l'âge de quarante-sept ans, le 23 septembre 1847, dans le village de Bièvre, où il s'était fait bâtir une maison qui était à peine achevée et qui, en tout cas, n'était pas encore complètement payée. Le succès de *la Closerie* l'avait remis en effervescence de production dramatique. Il préparait une comédie-vaudeville en deux actes, *Fatalité*; un drame des mœurs contemporaines, *le Médecin des Pauvres*, et un drame historique en beaucoup de tableaux, *le Vieux Paris* quand la mort passa et lui dit : « Il est temps ». En vain, il demandait deux ans encore, rien que deux ans pour permettre à tout ce qu'il avait ou croyait avoir dans le cerveau d'arriver à l'épanouissement définitif. La mort se boucha les oreilles, elle l'abattit sur son lit, l'y tint trois mois parmi les terribles souffrances d'un cœur « qui se gonflait à se rompre » et le prit. Pauvre Soulié ! Sa vie avait été rude. Il mourut du moins parmi les applaudissements.

Digitized by Google

III

CASIMIR DELAVIGNE

Louis XI. — Le théâtre de Casimir Delavigne. — Delavigne et Hugo. — Succès de *Louis XI.* — Échec du *Roi s'amuse.* — Delavigne, Shakespeare et Walter Scott.

C'est bien commencer l'année dramatique et la série des lundis populaires de l'Odéon que d'avoir repris dès le premier soir, comme l'a fait M. de La Rounat, *Louis XI*, de Casimir Delavigne.

Le théâtre de Delavigne n'est guère connu de la génération actuelle. Le nom même du poète n'éveille plus chez les jeunes générations d'autre idée que celle du médiocre, du poncif et du rococo. Casimir Delavigne assurément a été prisé trop haut entre 1830 et 1850. Il est en revanche trop déprécié aujourd'hui. Casimir Delavigne est de second rang seulement, soit qu'on le classe dans la succession de

Digitized by Google

notre histoire dramatique depuis *le Cid* et *le Menteur*, soit qu'on le compare à ses contemporains. Il n'a pas eu le génie, il n'a pas eu la grande imagination ; il a eu la réflexion, les bonnes études et le talent. Son talent même, pour se soutenir et pour frapper, a besoin de l'acoustique morale de la scène ; ni la prose de *Don Juan d'Autriche*, ni le vers de *Louis XI* ne subsistent par soi ; le vers tragique de Casimir Delavigne, particulièrement, s'aplatit et tombe à la lecture. Ne croyez pas pourtant que le talent, soutenu par les bonnes études, soit si peu de chose, puisqu'il a mis et maintiendra Casimir Delavigne en bonne place, au second rang des auteurs dramatiques, dans une littérature où le théâtre a été presque inépuisable en chefs-d'œuvre. Quand on n'est pas du grand vol, quand on n'est en sa composition et en son vers dramatique ni Racine, ni Corneille, ni Ponsard, ni Augier, il est beau encore d'être Voltaire ou Casimir Delavigne. Non seulement Casimir Delavigne, s'il n'est pas de premier ordre, a cependant son rang marqué pour toujours dans l'histoire de notre littérature avec *Louis XI*, *les Enfants d'Edouard*, *Don Juan d'Autriche*, et surtout *l'École des Vieillards ;* mais encore, il a exprimé d'une façon heureuse en son état d'âme et d'esprit la constante moyenne de l'esprit de France, qu'on ne retrouve plus aujourd'hui, même

Digitized by Google

chez l'élite de l'élite, que très rarement ; et cette moyenne était, en 1840, celle d'une société tout entière. Louis-Philippe aimait Casimir Delavigne d'une dilection particulière. Un instinct l'avertissait que c'était celui-là qui était son poète. Le beau règne de Louis-Philippe serait incomplet, quelque chose d'indispensable manquerait à la littérature de cette époque fortunée, si Casimir Delavigne n'avait pas existé.

Il a été longtemps de mode d'opposer entre eux Casimir Delavigne et Victor Hugo, comme il l'est encore d'opposer Victor Hugo et Ponsard. C'était la lutte de deux sectes littéraires. La religion de Casimir Delavigne était une religion bourgeoise, tempérée, gallicane, presque janséniste ; la religion d'Hugo était un papisme exubérant, enthousiaste, fanatique, avec tout un appareil d'adoration, d'encens, de myrrhe, d'idolâtrie, et de litanies, d'*ex-voto*, de hallebardiers et de sbires d'Église, avec des miracles, des processions, des mystères d'Isis, des confréries de corybantes. La religion la plus ardente a écrasé l'autre. Mais les destins littéraires sont changeants, quoi qu'on fasse. Ils ont des retours. *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo (novembre 1832) et le *Louis XI* de Casimir Delavigne (février 1832) sont tous deux de la même année. Il se trouve qu'on les a repris, après un long intervalle, vers le même

Digitized by Google

temps, *le Roi s'amuse* à la Comédie-Française, vers la fin de l'an 1882, et *Louis XI* à l'Odéon. La tragi-comédie de *Louis XI* a retrouvé sans difficulté les suffrages d'autrefois ; *le Roi s'amuse* a presque sombré. Que ceux de la religion se rassurent ! Je n'ai nulle envie de comparer même de loin la tirade de Nemours en tant que vers.

Non pas la liberté, Coictier, mais la vengeance

à la tirade de Saint-Vallier.

..... Vous, Sire, écoutez-moi
Comme vous le devez, puisque vous êtes roi ;

encore moins d'humilier *la Légende des siècles* devant *les Messéniennes*. Il n'en est pas moins vrai que *Louis XI* peut encore être représenté avec succès et que *le Roi s'amuse* ne peut plus l'être. Le fait positif est là. La représentation du second acte de *Louis XI* s'est poursuivie sous un feu roulant d'applaudissements. Par malheur, on a eu ensuite un entr'acte interminable qui a laissé au public le temps de se refroidir. Sans l'absurde usage des longs entr'actes, qui règne maintenant partout, excepté à la Comédie, et qui est partout nuisible aux œuvres, nous aurions peut-être assisté, non seulement au succès de *Louis XI*, mais encore à une espèce d'apothéose de Casimir Delavigne.

Digitized by Google

Pourquoi cette différence de destinée entre *Louis XI* et *le Roi s'amuse?* C'est que le public sent bien qu'on lui développe dans *le Roi s'amuse* une thèse antimonarchique de parti pris, mise en beaux vers, et non pas un drame vivant de peuple à roi et de roi à peuple. C'est que François Ier est un personnage historique trop rapproché de nous et trop connu, même du gros des spectateurs, pour qu'un poète, en le transportant sur le théâtre, puisse le transformer à sa guise. Or, Victor Hugo a abusé de la permission ; on ne retrouve ni le vainqueur de Marignan et l'ami de Léonard de Vinci dans ce Sultan, ce Turc, ce Barbe-Bleue qu'il nous a peint, ni la fière noblesse des guerres d'Italie dans la réunion de pourvoyeurs dont il compose la Cour du roi. Au contraire, si l'on n'a pas dans le *Louis XI*, de Casimir Delavigne, le vers éclatant et fulgurant d'Hugo, on y a le mouvement dramatique, on y a l'étude, l'intelligence et le respect des lois du théâtre. Pour l'homme de métier, il est sensible que Casimir Delavigne a construit son personnage de Louis XI au moyen de procédés mécaniques connus, où le travail d'un sage entre pour beaucoup plus que l'inspiration d'un poète. Un seul épisode de l'opéra comique de *Fra Diavolo*, par exemple, lui a fourni deux de ses effets saillants : le premier, lorsque Louis, au second acte, est interrompu par l'*Angelus*

Digitized by Google

dans la combinaison d'un guet-apens et se met à se signer ; le second, lorsque Nemours, au quatrième acte, retient son poignard, déjà levé sur le roi, parce que celui-ci s'agenouille à son prie-Dieu :

Mon père, il vous laissa finir votre prière.

Procédé ou non, le public est secoué par la vérité de ce Louis XI. Le roi que le poète nous montre et qu'il fait vivre sur la scène n'est pas une figure arbitraire ; c'est sans aucun doute le Louis XI des dernières années, tel que l'avaient fait la maladie, la longue contention d'esprit, le remords physique, les premières atteintes de l'apoplexie, abêti et surexcité par la crainte de la mort, mais politique toujours aussi lucide, chef d'État toujours aussi appliqué, despote toujours aussi avare de son pouvoir et aussi inquiet du bon emploi de ce pouvoir, vilain homme et méchant homme plus que jamais. C'est par la partie du drame où apparaît ce caractère de roi, ce spectre historique, c'est par le second acte et le troisième que le public populaire de l'Odéon, avec une sûreté de goût dont il faut le féliciter et nous féliciter, s'est laissé le plus vivement saisir. Il est resté assez indifférent aux aventures amoureuses de Marie et de Nemours.

Le roman de Marie et de Nemours, que Casimir Delavigne était sans doute fier d'avoir inventé,

Digitized by Google

constitue la partie faible du drame. On excusera, si l'on veut, cette petite histoire intéressante et morale par la raison qu'elle a fourni à Casimir Delavigne un moyen commode de nous développer, sous toutes ses faces, le roi Louis XI. Mais c'est justement cela qui est, en matière de dramaturgie, le procédé mécanique vulgaire. C'est de cela que Shakespeare n'aurait pas eu besoin, outre que Shakespeare aurait vu plus profondément chez Louis XI et déchaîné avec plus d'audace et de terreur le demi-fou, la demi-folie des Valois. Shakespeare aussi en mêlant à l'action Comynes et Coictier, se serait gardé de les y faire intervenir avec les sentiments paternes que Delavigne a eu l'idée de leur prêter. C'est proprement cette idée-là qui mesure Casimir Delavigne et, comme on dit, le jauge : avoir sous la main Comynes et Coictier, et ne pas s'apercevoir de combien leur caractère vrai est plus scénique que le caractère qu'on leur fabrique, soi-disant pour les besoins de la scène !

Je nomme Shakespeare ; il le faut bien puisque le nom de Shakespeare sous Louis-Philippe était dans toutes les bouches lorsque s'agitait la querelle entre les tenants du drame hugolesque et ceux de l'ancienne tragédie classique. Pour les romantiques, Victor Hugo était le pur Shakespeare, le Shakespeare moderne, le Shakespeare français, se présentant,

Digitized by Google

superbe et téméraire, avec le shakespearianisme complet et sans réticences. Pour les classiques, Casimir Delavigne exprimait la transaction entre Shakespeare et notre théâtre du XVIIe siècle. C'était un Shakespeare sage et tempéré, un Shakespeare constitutionnel, le Louis-Philippe du drame shakespearien, qui avait réconcilié et marié Shakespeare et le bon sens, la langue du XVIIe siècle et le drame moderne, comme Louis-Philippe réconciliait et mariait la liberté et le principat.

Un demi-siècle a passé sur ces débats. Nous sommes maintenant étonnés d'appréciations aussi frivoles et aussi superficielles. On ne s'explique ces aberrations du jugement public que parce que Shakespeare, de 1820 à 1850, au lieu d'être lu et jugé pour lui-même et en lui-même, n'était employé par une secte littéraire, turbulente et rebelle, que comme un bélier qui devait battre et renverser le XVIIe siècle français. Un souffle de Shakespeare a passé sur Hugo, mais ne l'a pas constitué pour cela à l'état de second Shakespeare ou même de pur shakespearien. Tout diffère dans Shakespeare et Hugo : la forme et la couleur du vers, la forme de l'esprit, la forme de l'imagination, la forme du drame. Pas même le costume et le décor ne les rapprochent, puisque le décor et le costume sont les deux parties de l'art théâtral dont Shakespeare

Digitized by Google

se soucie le moins, dont Hugo a le plus la passion et le don ! Pour Casimir Delavigne, il serait impossible de découvrir en lui un grain de Shakespeare gros seulement comme un grain de moutarde. S'il suffisait, pour être Shakespeare ou seulement shakespearien, de renoncer aux trois unités, de s'abstenir des confidents, d'employer au hasard des formules soi-disant moyen âge, de dire « damoisel » comme fait Casimir Delavigne, là où Racine eût dit « prince trop généreux », de faire suivre, au frontispice du drame, l'énumération des personnages de l'énumération des figurants « deux Écossais, un Marchand, un Héraut, un Officier de la chambre, un Officier du château, Clergé, Châtelaines, Chevaliers... », je consens que Casimir Delavigne s'est approprié Shakespeare en le corrigeant.

L'auteur de *Louis XI* a pu tout ensemble admirer le génie de Shakespeare et se défier du *virus* shakespearien. En tout cas, le *virus* ne lui est venu qu'atténué, à travers des cultures successives qui font que l'influence maligne a agi sur *Louis XI* et sur *les Enfants d'Édouard*, à l'état seulement de vaccin préservatif. Le *virus* avait d'abord passé par Schiller et Walter Scott. Ce qu'est au juste Delavigne, c'est un Walter Scott diminué et adapté.

Digitized by Google

IV

EUGÈNE SUE ET D'ENNERY

Le *Juif-Errant*. — Discussion des procédés d'un drame populaire de l'an 1849. — Avantage pour le spectateur du respect de l'unité de temps et de l'unité de lieu. — Rôle des Jésuites selon les pays et les régimes divers. — Rodin et Bourdaloue. — Méli-mélo d'un mystère et d'un drame actuel de religion et d'irréligion.

Le Juif-Errant est un drame qui s'ouvre dans une ménagerie des environs de Leipsick, en 1831, se continue à Paris dans le quartier des Vieilles-Boucheries et du *Veau qui tette* et se termine en Paradis devant le Conseil des Anges, assemblé autour de la Vierge Marie. On commence de le jouer à huit heures moins un quart et la représentation n'en est pas encore achevée à une heure moins cinq. Voir une telle pièce est plus qu'un plaisir, c'est un métier; on est obligé d'y mettre

Digitized by Google

beaucoup d'attention; et dire ensuite qu'on a tout compris, ce serait surfaire son intelligence. Pour moi, je ne me suis complètement débrouillé que le lendemain, en me reportant à la brochure. Jugez aussi quelle entreprise que celle d'une pièce pareille au *Juif-Errant*, puisque les auteurs doivent faire tenir, dans l'espace d'une soirée, sous forme de drame, une suite d'événements qui, sous forme de roman-feuilleton, a rempli des volumes! C'est du théâtre *in-folio*. J'ai vu autrefois *le Juif-Errant* en province. Je ne me rappelle plus si c'est à Dijon ou à Rochefort. Au moins, on le divisait en deux soirées.

Il y a beau jour qu'on ne parle plus en France ni ailleurs de l'unité de lieu, de l'unité de temps et de l'unité d'action. Je ne m'en plains pas. Je ne regrette pas absolument les trois unités, du moins les deux premières On a tort pourtant de les trop dédaigner et de s'en trop moquer. J'inclinerais à croire qu'Eugène Sue et M. d'Ennery ont écrit tout justement leur drame du *Juif-Errant* pour démontrer par le contraste les avantages, bien oubliés aujourd'hui, que peuvent offrir même l'unité de lieu et l'unité de temps. Ces deux règles retenaient un peu, comme par un frein mécanique, le vagabondage naturel aux auteurs très inventifs.

M. d'Ennery a beau être le prince du drame

Digitized by Google

contemporain. Les personnages de sa pièce ont beau avoir été popularisés par le roman qui a précédé le drame de quatre à cinq ans, par la gravure qui n'a cessé de reproduire et de nous rendre familières les figures de Rodin, de la Mayeux, de la reine Bacchanal, d'Adrienne de Cardoville, du bon et fidèle coursier Jovial, portant à travers les Russies et les Allemagnes, Rose et Blanche, les deux filles orphelines du maréchal duc de Ligny, tandis que l'ami Dagobert s'en va à pied et tient la bride. Le drame lui-même a beau nous présenter plusieurs scènes saisissantes où sont empreintes à la fois la main d'un robuste constructeur de romans et celle d'un habile constructeur dramatique.

Tout cela est fort bien. Le drame, dans l'ensemble, n'en fait pas moins l'effet d'un panorama de lanterne magique qui ne serait éclairé que d'une lumière intermittente. Nous croyons comprendre et nous ne comprenons pas. Nous éprouvons des impressions, tantôt comme de culbute violente, tantôt d'intolérable langueur. Avec cela des stupéfactions indicibles. Et pourquoi? Mânes de l'abbé d'Aubignac, soyez vengées! Parce que la bonne vieille règle radoteuse de l'unité de lieu est aussi trop effrontément bernée dans un drame dont l'action se déroule tour à tour au pôle Nord, sur la place du Châtelet et au ciel! Parce que la règle de l'unité

Digitized by Google

de temps est violée trop matériellement et trop à nos dépens, dans une pièce qu'à Paris on affiche pour le soir et où le rideau définitif ne tombe pas avant le lendemain matin; qu'à Rochefort, ville sage et soigneuse de son sommeil, on débite en deux tranches.

C'est Rochefort qui a raison.

Il y a en effet deux pièces successives dans *le Juif-Errant*, ou, si l'on veut, deux reprises distinctes du même sujet. A ce point de vue déjà, le drame est mal construit, bien que M. d'Ennery soit l'architecte.

On connaît la fable fondamentale du *Juif-Errant*. Elle nous montre en action la Compagnie de Jésus et les moyens que la célèbre Société met en œuvre pour asseoir sa domination sur l'Église, les gouvernements et les familles. La conception de la Société de Jésus, que se sont appropriée Eugène Sue et M. d'Ennery, a été, avant eux, celle de beaucoup de grands esprits, Pascal et Saint-Simon entre autres. Eugène Sue et M. d'Ennery l'ont condensée, exagérée et encore plus tournée au tragique et au sombre. C'est évidemment une conception qui ne touche qu'au gros des choses et à une seule face. On peut reconnaître, dans les noirceurs que nous retracent Eugène Sue et M. d'Ennery, dans les odieuses maximes dont Rodin et l'abbé d'Aigrigny nous font

Digitized by Google

étalage, les jésuites allemands d'Ingolstadt et de Vienne, à l'époque de la guerre de Trente Ans, les jésuites espagnols à l'époque de Philippe II et de Philippe V, voire l'esprit du généralat et du conseil de direction qui siège à Rome. On n'y reconnaîtrait pas Bourdaloue, Charlevoix, Porée, Cosson, tous ces jésuites français du XVIIIe siècle, qui ont été les maîtres ou les amis de Voltaire, de Marmontel, de la séduisante Favart. Ces gens-là possédaient la bonne culture. Ils avaient le jugement ouvert, et sur quantité de points d'importance, singulièrement libre. Je ne sais comme il se fait que parmi tant de beaux esprits et de beaux génies de notre XVIIe siècle à son apogée, qui professaient un catholicisme fervent, on n'en trouve qu'un seul qui ait parlé des protestants tout à fait bien. Ce n'est ni Boileau, ni Racine, ni Bossuet, ni Fénelon; c'est un jésuite, c'est Bourdaloue. Tous les jésuites ne sont pas des Rodin.

Mais je bavarde et m'égare. Tenons-nous à Rodin, puisque c'est de lui qu'il s'agit. Rodin, donc, et l'abbé d'Aigrigny ont le tort très grave, au point de vue du drame, d'être tenaces à l'excès et de s'y reprendre à deux fois.

Rodin et l'abbé d'Aigrigny, tous deux membres de la Société de Jésus, cherchent à s'assurer pour leur ordre la possession d'un héritage de deux cents

Digitized by Google

millions. Dans ce dessein, ils accumulent, pendant une suite de douze tableaux, les actes de scélératesse les plus violents, tels que vol de papiers avec effraction; tentatives d'assassinats, dénonciations calomnieuses à la police et au parquet, enlèvement de jeunes filles, fausses déclarations et faux procès-verbaux. Couvents, maisons d'arrêt, maisons de fous, prison pour dettes, il n'est pas un système connu ou imaginable de séquestration qu'ils n'emploient contre leurs adversaires, les héritiers du sang. En fin de compte, vers le milieu du douzième tableau, il se trouve qu'ils ont échoué. Le drame est donc arrivé à son dénouement naturel. La chasse aux deux cent douze millions était le sujet fondamental, les jésuites ont manqué leur coup; c'est bien fait; ça finit bien; allons nous coucher.

Pas du tout! cet enragé Rodin s'écrie qu'il va recommencer; que l'Ordre et ses agents s'y sont mal pris; qu'on a été trop brutal et trop direct; qu'on a violé la morale trop en face au lieu de la tourner; qu'on n'a encore montré du jésuite que la bagatelle, de simples forfaits que le Code punit tout au plus des travaux forcés à perpétuité; que lui, Rodin, par les moyens doux, qui sont les plus effroyables, le savoir-faire sans pudeur, le mensonge, la haine et la jalousie adroitement semées entre les amis et les parents, se rendra maître, avant trois mois, de la

Digitized by Google

situation et qu'il va enfin *nous faire voir*, selon le terrible mot de Saint-Simon, *ce que c'est qu'un jésuite!*

Pour le coup, le spectateur frémit, non pas de ce que c'est qu'un jésuite, mais de ce que le drame, qui semblait terminé, recommence sur nouveaux frais pour se dérouler encore pendant huit tableaux. Il est onze heures du soir et chacun regarde sa montre. Ces sortes de péripéties, inattendues et tardives, qui mêlent les fils quand déjà on croit l'écheveau tout entier dévidé, sont souvent usitées dans le roman-feuilleton, et presque toujours avec succès. Elles ravissent l'abonné fidèle. Rocambole allait mourir, et son cycle se fermer à l'endroit le plus pantelant. L'auteur ressuscite sans plus de façon Rocambole à la demande générale. Trois cent mille lecteurs sont aussitôt dans la jubilation. Nous ne sommes pas, au théâtre, devant le drame comme au coin de notre feu devant le feuilleton. Le spectateur, quand approche minuit, n'est pas du tout fâché que Rocambole meure et qu'une fortune qui a été disputée entre divers, pendant douze tableaux, se fixe enfin sur quelqu'un. Plutôt que de voir reprendre cette chasse pathétique à l'héritage, durant douze autres tableaux, les libre-penseurs les plus forcenés attribueraient sans difficulté les deux cent douze millions à Escobar en personne, afin que

Digitized by Google

le spectacle finisse. Ils y ajouteraient de bon cœur quarante sous de leur poche.

Ce qui m'effare le plus dans tout ceci, c'est encore ce juif, le juif errant! Que diantre vient-il faire dans la pièce à laquelle il donne son nom? On le voit au troisième tableau du prologue, sur les confins du monde, parmi les glaces du pôle, arrivant de l'Inde. Il voudrait se reposer. Une voix impitoyable qui tombe d'en haut lui crie : *Marche! Marche!* On le voit au dix-huitième tableau, qui monte au ciel, ayant à sa droite et à sa gauche les deux filles orphelines du maréchal duc de Ligny. Je conclus de là qu'au troisième tableau le Seigneur est toujours irrité contre lui, et qu'au dix-huitième la colère du ciel est apaisée. Comme il s'agit d'une légende, je trouve très naturel que la fin de la légende soit une apothéose. Mais pourquoi le dénouement de la légende d'Isaac Laquedem est-elle aussi le dénouement des aventures du brave Dagobert et de celles courues en même temps par l'héritage de deux cent douze millions? Quelques mots très rapides, prononcés dans le tableau du pôle Nord, m'apprennent bien que les innocentes victimes, persécutées par Rodin, sont les derniers descendants d'une lignée de dix-huit siècles dont Isaac Laquedem est l'auteur originel. Pour le dire en passant, ce tableau, dont on a fait le troisième, serait bien plus intelligible

Digitized by Google

s'il était resté, comme autrefois, le premier. Il ne rendrait pas toutefois beaucoup plus solide et beaucoup plus acceptable, en changeant de place, le fil ou *la ficelle* par laquelle la légende du *Juif-Errant* se relie à la lutte de Dagobert et de Rodin.

Je me demande si ce juif n'est pas tout bonnement un *deus ex machina*, fort grossier, qui permet d'imprimer sur l'affiche un titre de drame plus retentissant que ne le serait le titre *Rodin* ou le titre *Dagobert*, et qui sert aux auteurs à les exempter de tout souci sur les complications et les difficultés de leur pièce. Toujours est-il que le personnage n'apparaît jamais que pour tirer d'embarras les dramaturges. Un général, auquel les auteurs et Dagobert s'intéressent, est-il devant la gueule d'un canon, qui lui dégorge sa mitraille ? Le juif s'élance, il se place entre le général et le canon ; il intercepte le biscaïen qui s'évapore en fumée. L'abominable Rodin tient-il pour de bon, en vertu d'un testament incontestable, les deux cent douze millions qu'il a longtemps convoités ? Dans le moment que le notaire va lui délivrer le legs, les murs s'ouvrent, le juif les traverse comme s'il n'était qu'un fantôme fluide, et il apporte au notaire des codicilles qui changent du tout au tout la face des choses. Quand enfin nous en avons assez et trop de Rodin, et que nous ne savons plus comment nous pourrons en être déli-

Digitized by Google

vrés, le juif arrive encore une fois, on ne sait comment, on ne sait d'où. Il étend le doigt sur la tête du jésuite, et celui-ci tombe foudroyé.

Cette mort de Rodin nous est visiblement donnée comme miraculeuse; et le doigt du juif est ici le doigt de la Providence qui tient plus en faveur les juifs que les jésuites, et qui, en ce siècle, nous le prouve bien tous les jours. C'est donc un miracle, et je ne refuserais pas d'y croire. Malheureusement, je n'étais pas engagé tout à l'heure encore, au onzième tableau, sur le chemin des miracles; j'étais au *Veau qui tette,* dans le salon des noces et festins. Ce n'est pas un personnage, ni réel ni fantastique, ce juif; c'est un simple truc. Et c'est pourquoi je ne cesse de me répéter, tout le temps de la pièce, malgré la faible et lointaine explication du prologue: « Mais qu'est-ce que ce juif fait donc dans la pièce? N'aurait-on pu se passer de lui? » D'autant que, quand le juif est enlevé au Paradis, je ne sais plus ce que sont devenus ou ce que vont devenir la plupart des héritiers légitimes des deux cent douze millions, qui sont, eux, bien réellement et bien nécessairement de l'affaire et de la pièce.

Et puis, ce Paradis, avec les Trônes et les Dominations, pour conclure les vicissitudes d'un testament que nous a lu un notaire, un vrai notaire en chair et en os de l'an 1832! Certes, je ne voudrais pas

Digitized by Google

condamner un pauvre auteur dramatique à ne pratiquer que les genres tranchés. Mais aussi, passer du *Veau qui tette* au Paradis ! Et ce ne serait encore rien. A la rigueur, on se ferait à cette transition un peu brusque, si elle était la seule. Elle ne l'est pas. A côté de ces secousses purement scéniques, on exige de notre moral et de notre intellect des transformations, des sauts de pensée et de sentiment, encore plus soudains et difficiles. La pièce a tout l'air d'un pamphlet en action contre les dévots et la dévotion; peu à peu, si amis de la religion que nous puissions être, nous nous y accoutumons; et voilà que tout à coup les deux auteurs nous saisissent, tout chauds encore de leurs déclamations philosophiques, pour nous prosterner aux pieds de la Vierge et des saints Archanges ! Non ! non ! je ne saurais me faire à des variations aussi subites de température morale. Je ne puis pas m'assimiler cette mixture des articles du *Constitutionnel* de 1845 avec les *Mystères* sur la Passion, qu'on joue encore tous les dix ans dans les montagnes de la Bavière. Décidément, les genres tranchés ont du bon.

Ce qui soutient une pièce aussi disparate, c'est la variété de ressources et l'adresse prestigieuse qu'y a déployées M. d'Ennery et qui étaient indispensables plus qu'ailleurs, dans ce précipité confus d'éléments réfractaires. Ce qui la soutient encore mieux, c'est

Digitized by Google

la clarté et le relief des types conçus par Eugène Sue et que le drame n'a eu qu'à reprendre tels quels. Rodin, Dagobert, la reine Bacchanal, la petite Mayeux, sont vrais et en saillie. Rodin surtout! Je ne dis pas que les Rodin soient fréquents dans la Compagnie de Jésus; je n'en sais rien. Je ne parle ici que de la vérité dramatique. Étant données les règles du fameux Institut, la dépravation de ces règles peut engendrer un Rodin comme leur application vertueuse a engendré des Bourdaloue. Rodin nous représente un caractère possible et logique de jésuite: l'ambition insatiable et sans frein moral dans le renoncement à tout. Je ne lui reproche que d'être un peu crasseux pour un homme qui prétend devenir pape; ce dernier trait est forcé. Je lui reproche aussi la scène où il décide, sous des prétextes de salut, l'honnête Françoise Beaudoin, femme de Dagobert, à commettre une très vilaine action; cette scène n'est peut-être pas au-dessus du caractère et du génie de Rodin; elle est trop forte pour le style ordinaire et la gamme de nuances psychiques de M. d'Ennery.

Beaucoup d'autres scènes sont franchement belles et gardent après trente ans toute leur vigueur dramatique. Je citerai, en premier lieu et hors ligne, la scène du pôle Nord, entre le juif errant et la Voix de Dieu. Prise en soi, cette scène produit un effet

Digitized by Google

solennel de religieuse terreur. Il y a de l'Eschyle là dedans. Oh! les légendes populaires! Quelle source encore, dans notre siècle désenchanté, de poésie et de tragédie, si on les traitait avec simplicité et largeur selon la loi interne de leur développement, et non à titre d'épisodes factices associés, malgré Minerve, à un drame moderne.

Je citerai également tout le tableau du retour de Dagobert, avec les touchantes amours de la Mayeux et le récit de la visite à l'hôtel Cardoville. Ce tableau est à lui seul tout un drame intime des plus pénétrants.

Digitized by Google

V

DUPEUTY ET GRANGÉ

FUALDÈS

S'est-on assez moqué du directeur de l'Ambigu, M. Rochard, lorsqu'on a appris qu'il avait mis en répétition *Fualdès*, un drame suranné de l'an 1848 ! On ne se moquait plus après. Quel succès d'angoisses pendant les tableaux III, IV et V de la pièce ! Si la terreur est le ressort de la tragédie, Dupeuty et M. Grangé ont été, pendant une heure de leur vie, de grands tragiques.

Dupeuty était plus âgé de quinze ans que M. Grangé. Il a débuté au théâtre en 1821. La première pièce de Grangé est de 1837. Leur carrière active d'auteur à tous deux a fini à peu près avec le second empire. Ces deux confectionneurs drama-

Digitized by Google

tiques faisaient le métier de vaudevillistes en même temps que celui de dramatistes ; ils étaient même plutôt vaudevillistes. Ils n'ont jamais procédé que par la méthode de la collaboration. Ils ont travaillé ensemble ou séparément, avec Duvert, Lambert Thiboust, Cormon et M. d'Ennery. En fait de drames marquants, on doit à Dupeuty, en collaboration avec Cormon, *Paris la nuit* et *le Canal Saint-Martin ;* à M. Grangé, en collaboration avec M. d'Ennery, *les Bohémiens de Paris.* Ces trois drames ont engendré un cycle d'où émanent encore çà et là aujourd'hui quelques pièces : *le Pavé de Paris* de M. Belot, et *l'As de trèfle* de M. Pierre Decourcelle. Le meilleur des trois drames que nous venons de nommer, *les Bohémiens de Paris,* ne dépasse guère la bonne moyenne du genre. Avec *Fualdès*, au contraire, l'histoire réelle ayant soutenu les deux auteurs, Dupeuty et M. Grangé, ceux-ci ont réussi à rendre fortement l'impression de vérité d'un crime. Il me vient à l'esprit une remarque peut-être excessive : je la hasarde. On venait de jouer *Fualdès* à l'Ambigu ; le lendemain on nous donnait le *Macbeth* de M. Jules Lacroix à l'Odéon ; puis, peu après à la Comédie *Hernani.* Ce serait une intéressante leçon de dramaturgie de comparer ensemble, pour l'intensité, sinon pour la qualité de l'émotion produite au théâtre, ces trois œuvres

Digitized by Google

si inégales en génie et en talent. La palme ne resterait pas au sublime artiste en vers. La palme n'irait pas non plus au grand poète, qui a pris la forme du drame pour y encadrer et y déverser tout ce que lui apportait en images bouillonnantes sa conception géniale de la nature, de la vie, de l'histoire, de la politique, de la réalité, des idéaux et du rêve. La palme ne serait ni à Victor Hugo ni à Shakespeare. Elle serait aux deux forgerons en drame, ouvriers de l'usine dramatique, qui fut en effervescence chez nous de 1820 à 1850 ; elle serait à Dupeuty et à M. Grangé. Pourquoi ? C'est que les deux auteurs de *Fualdès* sont plus dans la simplicité du fond dramatique que l'auteur d'*Hernani*. Ils s'écartent moins que Shakespeare des règles et des recettes qu'on a tirées de l'expérience de la tragédie grecque, sans les avoir probablement mieux connues que lui.

On dira tout ce qu'on voudra. C'est beau, un beau crime ! Tel est du moins le sentiment des foules dont certains forfaits occupent l'imagination aussi fortement que les actions illustres de l'histoire. Mais le beau crime est rare. Il ne suffit pas pour qu'on ait un beau crime, saisissant l'esprit du peuple et se fixant dans sa mémoire par la mélopée de la complainte, que le forfait commis soit extraordinaire. Il faut encore que les circonstances les plus diverses

Digitized by Google

l'encadrent et le complètent. Il faut que l'action ait été savamment préparée et combinée, que la consommation en soit atroce et hardie, que la victime ait été amenée avec un impitoyable sang-froid au point de sa destinée. Il faut qu'au caractère, à la position ou à l'âge de la victime s'attache un puissant intérêt moral ou romanesque. Il faut que les acteurs soient d'un rang social un peu relevé. Il faut que la tête qui conçoit et le bras qui exécute soient unis en une seule et même personne, que cette personne agisse sous l'empire d'une passion concentrée, et que cette passion ne soit pas un de ces mobiles courants et vulgaires qui perdent tous les jours quantité de malheureux. Je range dans cette espèce inférieure de mobiles, des incitations irréfléchies de la misère, le besoin de quelque argent se satisfaisant par le vol, l'aveugle jalousie, l'amour trompé ou méprisé. Une fille qui guette l'amant qui la délaisse et qui lui décharge à bout portant dans la poitrine trois coups successifs de revolver, presque en plein jour, à deux pas de l'endroit le plus fréquenté de nos boulevards, j'appelle cela, selon les cas, une action violente, ou folle, ou héroïque ; je n'appelle pas cela un beau crime ; cela est trop d'instinct ; cela est trop simple ; cela est trop clair ; cela découle trop naturellement et trop habituellement des hallucinations particulières à la folie ou demi-folie

Digitized by Google

amoureuse. Il n'y a pas là dedans l'énergie scélérate requise. Pour le beau crime, il faut que le personnage criminel agisse par tempérament et non point par poussée fortuite et singulière. Il faut de plus que les détails ignobles qui accompagnent presque toujours un assassinat soient excusés en quelque sorte de leur ignominie parce que le hasard les a disposés de telle façon qu'ils semblent un effet de l'art et comme un contraste créé et arrangé par une rhétorique mystérieuse des choses. Il faut que la culpabilité de l'accusé soit démontrée jusqu'à l'évidence et que pourtant il plane sur les motifs et sur l'exécution du crime un reste de mystère qu'on aura toujours l'envie de creuser et jamais les moyens d'éclaircir. Il faut que des indifférents aient été mêlés à l'histoire de ce crime, qui ne les regarde d'ailleurs en aucune manière, par quelque incident trivial, par quelque jeu cruel du sort qui bouleversera leur existence à eux-mêmes, pour un temps ou pour toujours. Il faut, si possible, que toute une ville ou toute une classe de la société en soit atteinte et troublée. Il faut... on n'en finirait pas.

Toutes les circonstances nécessaires, tous les accessoires pittoresques et attractifs se trouvèrent réunis à Rodez en 1817 dans l'assassinat de Fualdès. C'est pourquoi cet acte horrible est resté le crime type, le beau crime par excellence. Les assassins, Bastide,

Digitized by Google

lovelace de bouge et tyran de petite ville, d'ailleurs pas fier avec le monde, quoique étant « de la société », Jausion qui, jeune, avait été à Lyon, en 93, un des plus vaillants soldats de l'armée royaliste et fédéraliste et pour qui deux femmes s'étaient laissé périr d'amour ; la victime Fualdès, ancien accusateur public sous le Directoire et ancien procureur impérial sous l'usurpateur, en 1817 magistrat retiré et honoré de tous dans sa ville natale, sauf qu'il était peut-être un peu strict sur le souci du bien et des écus; le principal témoin, madame Clarisse Manzon fille d'un juge au tribunal civil, femme séparée d'un capitaine, reçue dans les salons à cause de son père et hantant la maison de passe avec quelques galants de choix pris tantôt dans le civil et tantôt dans le militaire ; ce sont là des figures qui se sont moulées d'elles-mêmes et d'avance pour un musée Curtius. Il y a d'ailleurs dans le procès un choc de noms propres, noms d'hommes ou noms de lieux, sonores, tourmentés, bizarres, qui étaient de nature à ajouter encore en 1817 au retentissement du crime. Les noms d'Aveyron et de Rodez, qui ont quelque chose de concentré avec rudesse, de lugubrement espagnol, de fanatique, de sinistre, ceux du juge Enjalran et du juré Barascud, qui semblent composés en zig-zag, ceux de Fualdès, du témoin Lagarrigue, du préfet comte d'Estournel, de l'avocat Romiguière, les titres des maisons

Digitized by Google

et des rues, la place de l'Annonciade, la maison Bancal, la rue des Hebdomadiers, la rue de l'Ambergue droite et la rue de l'Ambergue gauche, surgissent devant l'esprit comme des images s'échappant d'un îlot à part du territoire français, âpre et sombre, sous des nuages de couleur sanglante, roc dur, resté intact à l'action et impénétrable aux influences de la civilisation générale. Une idiosyncrasie de terroir se détache de chaque incident du procès et en même temps une physionomie générale de ville de province s'y peint avec quelques-uns des traits qu'on trouverait encore maintenant dans plus d'un moyen chef-lieu de préfecture. Si vous avez vécu en province, il vous semble que vous avez rencontré hier soir encore l'officier, aide de camp du général, qui, tout en se tirant la moustache d'un air vainqueur, se laisse presser sur le chapitre de ses bonnes fortunes à la pension des officiers, et ne prévoit pas, le malheureux, dans quelles complications effroyables et infinies il va être lancé tout à l'heure pour s'être donné le plaisir de faire le fat pendant cinq minutes. Vous vous figurez sans trop de peine la jeune personne, fille d'honorable bourgeois, dont l'air de candeur et le ton innocent portent la conviction chez les jurés et les membres de la Cour et à qui la suite des débats démontre que son innocence ne fuit pas toujours les parties carrées. Vous pourriez encore découvrir quel-

Digitized by Google

que part, bien qu'il devienne rare, le président d'assises, solennel et négligent de la procédure, qui laisse se multiplier au cours de l'interrogatoire les motifs de cassation, mais qui du haut de son siège « s'exprime comme Racine » et s'écrie avec une majesté onctueuse : « Parlez, fille d'Enjalran ; fille d'un magistrat parlez. » En parcourant dans les journaux judiciaires du temps les débats de l'affaire Fualdès, j'y ai trouvé le même genre de plaisir que j'ai ressenti dans ma jeunesse en lisant pour la première fois le *Pro Cluentio*, document unique sur l'antiquité latine ; je voyais s'exhumer devant moi une ville reculée de la province française en 1817, comme on sent vivre et palpiter, après deux mille ans, dans le *Pro Cluentio*, une ville demi-sauvage du Samnium, sous Sylla, en l'an 80, avant Jésus-Christ.

Aussi ne suis-je pas étonné si Paris en 1817 et en 1818 oublia tout pour le procès de haute saveur qui se poursuivait à Rodez et à Alby. Louis XVIII s'en faisait rendre compte. Des libraires firent une fortune avec les pamphlets qu'ils éditaient pour ou contre les accusés et les témoins. Henri de Latouche, qui rédigea et publia au cours de l'affaire les *Mémoires de Madame Manzon*, y gagna de quoi s'acheter sa fameuse maison de la Vallée aux Loups. Tout se compense, dit Azaïs. A un certain point de vue, au point de vue du produit net, il ne fut pas trop malheureux

Digitized by Google

que Fualdès eût été assassiné ; cela créa un mouvement d'échanges notable. Si la théorie et la pratique de la propriété littéraire eussent alors existé comme elles sont aujourd'hui, Berryer, Merle et Saintine eussent encaissé au moins cent mille francs avec la complainte qu'ils composèrent en collaboration sur Fualdès. On la chanta d'un bout de la France à l'autre.

Qui vous a sauvé, Clarisse,
Dit l'aimable président.
Est-ce Veynac ou Jausion ?
— Je ne dis ni oui, ni non.

On la chantait encore en 1847. On avait pourtant alors d'autres procès criminels plus récents qui avaient vivement irrité la curiosité publique, les affaires Marcellange, Lafarge, Lacoste. Cela ne valait pas l'affaire Fualdès. Depuis l'affaire Fualdès, je ne vois que Fenayrou qui mérite autant de couplets ; et lui aussi, il était de l'Aveyron et pharmacien !

Dupeuty et M. Grangé ont arrangé la catastrophe de Fualdès en forme de drame populaire aussi bien que le comporte cette forme secondaire de l'art. Ils ont suivi d'aussi près que possible le drame réel. La plus grande licence qu'ils se soient permise, ç'a été de métamorphoser Clarisse Manzon en une jeune veuve, sage et vertueuse, qui se trouve au moment du meurtre dans la maison mal famée, parce que c'est là seulement qu'elle peut voir en secret son

Digitized by Google

frère, condamné comme conspirateur bonapartiste et recherché activement par la police. Personne, je crois, ne fût parvenu à mettre, telle quelle, à la scène, la madame Manzon réelle ; elle était trop complexe. Tantôt la vraie Clarisse Manzon se trouvait sincèrement sous l'influence du terrible ébranlement nerveux où l'avaient jetée les horreurs dont elle avait été le témoin involontaire; tantôt, par amour du tapage et de la gloire, elle se servait de son état nerveux pour jouer la comédie sciemment et, tout en témoigne, supérieurement. Le théâtre n'admet pas les caractères compliqués et inintelligibles ; et rien de moins intelligible que Clarisse Manzon. Si toute l'affaire s'était terminée devant la Cour d'assises de Rodez, si l'on n'avait pas eu ensuite les débats d'Alby, on n'hésiterait pas à croire que madame Manzon, qui hantait sans doute de loin en loin la maison Bancal, ne s'y trouvait pas le jour du crime, qu'elle n'a rien vu du tout, qu'elle a menti tout le temps ; qu'elle n'avait fait sa première confidence tout arbitraire à l'aide de camp Clémandot que pour se donner de l'importance et du mystère aux yeux de sa nouvelle connaissance ; qu'ayant fait ce premier mensonge sous le sceau du secret, elle y a persisté par honte de se dédire, quand il fut devenu public ; que ses tergiversations dans le cabinet du préfet de l'Aveyron et ses évanouissements devant la Cour de

Digitized by Google

Rodez venaient de l'alternative abominable où elle s'était mise de ne pouvoir, ni se démentir une fois pour toutes de sa folle vanterie sans s'exposer à la malédiction publique, ni maintenir ses dires sans faire tomber deux têtes, peut-être innocentes. Il n'y a que les interrogatoires d'Alby, mieux conduits que ceux de Rodez, qui ne laissent plus de doute; un ou deux des complices du crime ont avoué explicitement à Alby la présence de madame Manzon, vêtue en homme, dans la maison Bancal. Qu'allait-elle y faire, ce jour-là, avec des habits d'homme? C'est ce qui est inexplicable; et comme l'auteur dramatique est tenu de tout expliquer, Dupeuty et M. Grangé n'avaient qu'à laisser là la Clarisse réelle et à en imaginer une autre, plus accommodée à la scène.

Aussi bien le grand effet de drame n'est point dans le caractère ni les mœurs de la personne qui assiste à l'assassinat; il est dans le fait brut qu'elle assiste. Au troisième tableau de la pièce de Dupeuty et Grangé, nous voyons le guet-apens en action: Fualdès, poussé de force dans la salle basse de la maison borgne et étendu sur la table, l'équipe d'assassins qui le maintient, le couteau qui est levé sur lui. Au quatrième tableau, nous avons devant nous madame Manzon dans le galetas attenant, qui voit et suit sans être vue les détails de la perpétration du crime, entend les appels de Fualdès, pousse

Digitized by Google

un cri et tombe évanouie. L'action est tendue et l'émotion violente dans les deux tableaux. Cependant ce n'est pas dans le tableau où nous voyons l'assassinat que notre émotion atteint le *summum*; c'est dans le tableau où nous voyons madame Manzon. Ce qui fait le plus d'effet sur les spectateurs, ce n'est pas le crime vu directement des yeux du corps; c'est le choc du crime, que les spectateurs ne voient plus, sur l'âme du personnage en scène qui le voit; c'est le crime reflété dans une âme vivante avant d'arriver jusqu'à eux. Grande leçon d'art dramatique! Je voudrais que nos jeunes auteurs aillent tous se la donner à l'Ambigu.

Le crime lui-même n'est rien auprès de l'intérêt dramatique qui s'attache dans ce quatrième tableau à la situation de Clarisse Manzon. Celle-ci vient à peine d'entrer dans l'obscur galetas que la maîtresse du lieu, la hideuse Bancal, arrive, une lampe à la main, pour faire une ronde de sûreté. Clarisse n'a que le temps de se dissimuler à demi dans un coin sombre, formé par le mur et le pied du lit. Elle tombera sous le couteau, si la Bancal l'aperçoit. La Bancal fait lentement le tour de la chambre; elle s'approche du lit, en range les rideaux et sort sans rien avoir vu. Un poids tombe de nos poitrines oppressées; c'est un soupir de soulagement dans toute la salle. Qu'est-ce qui a produit ce puissant effet de

Digitized by Google

drame? Une vieille mégère qui fait l'inspection du soir dans sa maison; une lampe portative; une femme toute pâle et toute tremblante dans la pénombre. Voilà tous les moyens employés sur la scène elle-même et devant les spectateurs. C'est la simplicité de la tragédie classique; elle est foudroyante. Comparez à cela le genre d'émotion produit par le massacre des enfants de Macduff, égorgés sur la scène dans *Macbecth*, et dites si cet effet grossier et violent vaut l'angoisse dramatique du quatrième tableau de *Fualdès*! Ce tableau est admirablement joué par madame Marie Laurent et madame Marie Defresnes. Il fera courir tout Paris si Paris est encore sensible au vrai et au simple. Ce que Dupeuty et M. Grangé n'ont pas rendu au théâtre de l'affaire Fualdès, c'est les mœurs et les tempéraments qu'elle suppose, et c'est ce qui en forme le principal attrait pour le moraliste et l'historien. Mais, pour ressusciter Rodez en 1817, il aurait fallu que Dupeuty et M. Grangé fussent à eux deux un Shakespeare bourgeois, un Balzac, un Michelet, un Saint-Simon composant des drames. Ils n'étaient que Dupeuty et M. Grangé, confectionneurs en fournitures pour le boulevard du Crime, qui s'étaient élevés pour une heure, par la longue et consciencieuse pratique du métier, à la perception du grand art.

Digitized by Google

VI

PONSON DU TERRAIL

La Jeunesse du roi Henri. — Le drame historique populaire est un genre qui a flambé vite. — *La Jeunesse du roi Henri* est déjà de l'époque de la décadence. — Jeunesse réelle de Henri IV. — Henri IV et César. — Henri après la Saint-Barthélemy. — Henri et l'abjuration. — Henri et Marie de Médicis. — Incident ridicule ou pittoresque de la pièce: les petits chiens, l'entrevue des deux chevaux. — Mention de l'*Abbaye de Castro.*

Le drame historique populaire est un genre qui a flambé vite. *La Tour de Nesle* (1832) en marque le grand éclat. Il produit de 1832 à 1848 un certain nombre d'ouvrages remarquables en leur sphère.

Après 1852, la décadence s'accuse. La vogue, pendant plusieurs années, reste la même sans doute; l'habileté de main et la verve des faiseurs faiblissent. Aux environs de 1864, on peut tenir le genre pour

Digitized by Google

momentanément épuisé. *Le Bossu*, malgré le grand succès qu'il obtint en 1864, vaut en somme peu de chose. *La Belle Gabrielle* (1857) et surtout *la Bouquetière des Innocents* (1862), ont beaucoup plus de prix. Ils n'en portent pas moins les signes d'une époque où le genre se corrompt et où il s'use en se répétant. Avec *la Jeunesse du roi Henri*, qui date de 1864 et que l'Ambigu a eu la fantaisie de reprendre, ce n'est plus la décadence du genre, c'en est l'effondrement.

En 1864, quand *la Jeunesse du roi Henri* fut représentée pour la première fois au Châtelet, l'attrait du spectacle et de la décoration, sur cette vaste scène, fit passer les pauvretés de l'ouvrage. Les costumes, les flambeaux, les litières, les meutes, les trompettes, les points de vue du vieux Paris donnèrent aux spectateurs l'illusion qu'ils assistaient réellement à un drame et à des tableaux d'histoire. M. Maurice Simon, le directeur de l'Ambigu, a bien fait tout ce qu'il a pu pour reproduire ou imiter, sur une scène plus étroite et qui se prête moins, les splendeurs du Châtelet en 1864. Il possède quatre excellents comédiens de cape et d'épée, MM. Paul Deshayes (René le Florentin), Gravier (le roi Henri), Montal (Charles IX), Dherbilly (Torre Spada), qui ne laissent rien à désirer et qui y sont allés de bon cœur et de bonne foi. Leurs efforts sont restés vains.

Digitized by Google

Le public ne s'est pas intéressé. On riait. Les lazzis tombaient même des cintres naïfs. Quelquefois la claque essayait de réagir contre le public. Il aurait fallu qu'elle commençât par réagir contre elle-même; ses applaudissements s'arrêtaient tout à coup comme gelés d'incrédulité.

La jeunesse réelle du roi Henri, son séjour à la cour de France de 1571 à 1576, avant et après la Saint-Barthélemy, sa fuite du Louvre et ses déportements en affaires de guerre, de conscience et d'amour jusqu'à l'assaut de Cahors et jusqu'à la journée de Coutras (1580) où l'on vit enfin se dénouer Henri le Grand, l'inconsistance de son caractère et la brutalité de son tempérament, recouvertes de sa gentillesse d'humeur, peuvent fournir des sujets d'opéra comique et de vaudeville; ils peuvent se prêter au roman d'aventure qui a plus de facilités que le théâtre pour tout faire accepter; à moins d'y mettre beaucoup d'invention, avec beaucoup de liberté et d'adresse dans l'invention, à moins de transfigurer du tout au tout le héros, un auteur ne saurait guère tirer un drame héroïque des équipées, quelquefois assez vilaines, de ce Protée royal chez lequel la métamorphose la plus fréquente est celle qui fait revenir devant nos yeux l'aspect du ruffian sans vergogne.

Il a existé, dans la France monarchique moderne,

Digitized by Google

un cycle de Henri IV, comme on avait, au moyen âge, un cycle de Charlemagne. La tradition littéraire a transmis à l'imagination des Français un Henri, batteur d'estrade, vaillant soldat, habile capitaine, politique madré, roi populaire et bon aux petites gens, diable à quatre, vert galant, grand homme en tous sens, qui en gros et en somme est le vrai. *La Chronologie novenaire*, de Palma Cayet, qu'il y a encore aujourd'hui plaisir et profit à lire, *l'Histoire du roi Henri le Grand*, de Péréfixe, modèle de narration amusante et cordiale, qui aurait dû rester un livre courant dans l'éducation littéraire de la jeunesse française, *la Henriade*, où Henri serait le héros sans tache s'il ne débitait des vers aussi plats, *la Partie de chasse de Henri IV*, de Collé, dont le dernier acte, avec son souverain sensible et paterne, ne paraît pas, après cent dix ans, trop défraîchi, sont les ouvrages de types divers qui ont concouru à former et à entretenir de génération en génération l'idée que nous avons tous dans la tête du roi Henri. Le portrait dont Palma Cayet, Péréfixe, Voltaire, Collé, les mémoires et la tradition ont fourni les linéaments, ne grandit certes pas trop l'original ; il n'en traduit pas même toute l'étendue et toute la variété de génie; car je ne sais si depuis César l'histoire universelle nous a offert un autre personnage aussi richement doué qu'Henri IV. Seu-

Digitized by Google

lement, la tradition omet beaucoup de choses, et elle en embellit quelques autres. Bazin, notre contemporain, est le premier, je crois, qui se soit avisé de fouiller et de considérer d'un peu près la jeunesse du roi Henri. Les trois morceaux de lui, intitulés *Henri IV*, *l'Abjuration de Henri IV*, *la reine Marguerite*[1], comptent parmi ses meilleures pages et parmi les pages les plus serrées et les plus acérées de micographie et de psychologie historiques qui aient été écrites en notre langue.

On n'y voit pas en beau le jeune Henri. Après la Saint-Barthélemy le souvenir de sa mère et celui de Coligny, son maître, ne lui pèsent guère. Le massacre était encore tout chaud lorsque, le 2 septembre 1572, il accompagne docilement Charles IX au Parlement pour y entendre l'apologie du meurtre de Coligny. Il abjure la foi de Jeanne d'Albret après s'être fait instruire en une séance des vérités de la religion catholique; il sollicite une première fois l'absolution du pape; il reçoit l'hostie; il interdit l'exercice de la religion réformée dans son royaume de Navarre; il assiste à l'exécution en effigie de l'amiral ordonnée par le Parlement qui, sans doute, ne croyait pas encore l'amiral assez assassiné. Il est vrai que les

1. A. Bazin, *Études d'histoire et de biographie*. Paris, Chamerot, 1844. Livre aujourd'hui presque introuvable.

Digitized by Google

circonstances étaient terribles pour le jeune prince, qu'on le tenait étroitement prisonnier au Louvre et qu'il n'avait pas vingt ans. Il agissait contraint et forcé. Soit. Mais rien ne l'obligeait, comme il fit pendant trois ans, à courir de bon cœur le guilledou avec les fils des assassins et à accomplir de compte à demi avec eux des exploits qui ressemblent à ceux de Crispin sur les grandes routes. Il s'échappe enfin de Paris (février 1576) n'y laissant que deux choses, disait-il lestement, qu'il ne regrettait guère « sa femme et la messe ». Il ne se dépêche pourtant pas, ayant quitté la messe, de retrouver le prêche. Pendant cinq mois il bat le pays avec une escorte qui ne hante pas plus les temples réformés que les églises: chose qui étonnait fort les gens en l'an de guerres de religion 1576. Il ne se décide qu'en juin à se remettre entre les mains des huguenots et à abjurer son apostasie de septembre 1572. L'austérité de son calvinisme se montre bien en 1578 à Agen, ville qu'il occupait avec ses troupes. Un soir, au beau milieu d'un bal, sûrs de son assentiment, ses compagnons de bataille et de plaisir éteignirent tout à coup les chandelles et firent main basse sur la proie. Si les belles dames gasconnes furent contentes, la chronique ne le dit point. Les maris ne le furent pas; pour se venger, ils firent entrer dans la ville les troupes du roi de France; et c'est ainsi

Digitized by Google

qu'Agen fut perdu pour Navarre et les huguenots.

Ces prouesses ne fournissent guère matière à une *Henriade*, noble et compassée; et aussi Voltaire n'en souffle mot. Elles ne pourraient non plus servir à l'éducation d'un prince; et aussi Péréfixe ne les conte pas à son royal élève Louis XIV. Elles trahissent chez le héros béarnais un fonds d'indélicatesse que la vie de cour ne corrigea point et un fonds de rusticité que l'âge et la victoire, plus tard, firent sans frein. Au moment de son abjuration de 1593 (c'était la quatrième fois qu'il changeait de religion avec solennité) loin de cacher ses maîtresses, il les étalait. Il en tenait deux présentes sur le terrain du blocus de Paris, entre lesquelles il faisait la navette, et une troisième en Guyenne, celle-là pour le moment un peu délaissée, mais qui pouvait encore servir, en cas de retraite au delà de la Loire. Parmi les trois se trouvait une abbesse. Deux jours avant l'abjuration, il mande, par lettre, Gabrielle d'Estrées à Saint-Denis auprès de lui pour le lendemain; les derniers mots de la lettre, jet vivant d'amour et de concupiscence, excluent toute hypothèse qu'il la fît venir pour la consulter sur la doctrine et les docteurs. Faut-il croire qu'Henri était comme Cromwell « hypocrite raffiné autant qu'habile politique? » Pas plus hypocrite que ne l'était Cromwell lui-même sur lequel Bossuet s'est trompé magnifiquement en vrai

Digitized by Google

Bourguignon, éloquent et sans finesse. Mais comme Cromwell, le Béarnais était doué de la faculté prodigieuse de croire tout ce qu'il disait pendant qu'il le disait, et par là, de le faire croire. Entre Rome et Genève, qui se le disputaient en cette année 1593, il accomplit des merveilles. L'abjuration est du 25 juillet. Au cours de l'hiver, les ministres du saint Évangile le viennent trouver et lui adressent des remontrances sur les intrigues qu'il noue avec les évêques. « Mes bons ministres, leur répond-il avec l'abondance de franchise d'un reître qui s'accuse, si l'on vient vous conter que j'ai commis quelques péchés d'incontinence, *croyez-le, car je suis sujet à faillir ;* mais si l'on vous dit que je veux quitter votre religion, soyez certains qu'on me fait tort, ma résolution étant d'y vivre et d'y mourir. » L'avant-veille de la cérémonie historique du 25 juillet, à Saint-Denis, l'archevêque de Bourges lui fait présenter à la signature un projet d'abjuration; Henri le trouve trop farci pour un roi de France de formules dévotes qui sentent le simple marguillier; il le fait corriger, au point de vue de la doctrine et des rites, par Rosny, huguenot; c'est ce projet revu et considérablement diminué, qu'il signe, et c'est l'autre qu'il ordonne d'envoyer au pape comme copie authentique de l'acte signé par lui. La perpétuelle confusion qui se faisait dans son esprit, entre le vrai

Digitized by Google

et le non vrai, explique seule qu'en 1599, lorsqu'il reçut le consentement de sa première femme, Marguerite, à l'annulation du mariage, contracté entre eux, il se soit écrié avec des larmes sincères : « Ah! la malheureuse! elle sait bien *que je l'ai toujours aimée* et honorée, *et elle, point moi!...* » Quelles larmes! quel cri! quel bizarre attendrissement! Et il aurait passé à côté de Marguerite sans seulement la connaître! Si jamais épouse ne répondit plus uniment que Marguerite de Valois à l'infidélité conjugale par l'infidélité conjugale, jamais en revanche personnage engagé dans les intrigues et les combats de la politique ne trouva en sa femme un auxiliaire plus dévoué, une amie plus délicate, une meilleure camarade qu'Henri en la sienne. Avec combien plus de raison Marguerite de Valois dit dans une de ses lettres: « J'ai reçu du mariage tout le mal que j'ai jamais eu et je le tiens pour le seul fléau de ma vie! »

Ce que fut Henri, convolé en secondes noces, de récentes recherches nous l'ont appris[1]. On savait déjà qu'à Lyon, Henri, arrivant de Savoie, avait sans façon et au débotté, consommé le mariage avec

1. Berthold Zeller, *Henri IV et Marie de Médicis, d'après des documents nouveaux, tirés des archives de Florence et de Paris.* Paris, Didier, 1877.

Digitized by Google

Médicis, sans attendre la formalité de la cérémonie nuptiale. On savait que ses habitudes de polygamie avaient continué, comme si de rien n'était, au temps de sa seconde femme. On ignorait sa prétention de les ériger en système, et par quels marchés grossièrement offerts ou quelles violences grossières il les alimentait. « J'ai vécu, disait-il un jour à un oncle de Marie de Médicis, j'ai vécu plus de cinquante ans avec la liberté d'aller d'une femme à l'autre et il n'est pas possible que j'y renonce. » Il se flattait que don Giovanni, à qui il adressait cette belle déclaration de principes, se chargerait de la faire homologuer par la reine sa nièce. La liaison du roi avec mademoiselle de Bueil, qui devint comtesse de Moret, se noua en des circonstances particulièrement édifiantes. Mademoiselle de Bueil était une jeune parente de la princesse de Condé, à qui celle-ci fit quitter la cour pour la soustraire aux propositions du roi. A la nouvelle du départ de la demoiselle, Henri se répandit, devant le jeune prince de Condé, en imputations ignominieuses contre sa mère. Il força par ses menaces la mère et le fils à lui ramener à discrétion mademoiselle de Bueil. « Le roi, écrivait l'ambassadeur du grand-duc de Florence, le roi est vivement blâmé, non seulement à cause de l'infamie des plaisirs dans lesquels il se' plonge, mais aussi parce que cette

Digitized by Google

dernière entreprise (l'entreprise sur mademoiselle de Bueil) fait considérer aux gentilshommes comme une tyrannie sa volonté obstinée d'avoir leurs filles... » Le roi parlait volontiers et avec bonhomie de sa barbe grise. Ne sentez-vous pas à tout ceci que Barbe-Grise est en train de devenir Barbe-Bleue?

Il faut donc conclure, pour Henri IV, jeune ou vieux, à un fonds ingénu de vilenie bestiale, qu'il dominait moins dans son âge mûr et sa vieillesse, mais qui, au temps de la jeunesse, n'étant point revêtu par la gloire, choquait plus en sa nudité.

Aussi, pour revenir au drame de Ponson du Terrail, je ne reproche pas à l'auteur de ne pas nous avoir montré, comme elle fut, la jeunesse du roi Henri. Je lui reproche d'avoir écrit un drame qui est un pur gribouillis de personnages historiques, occupés à se démener sans rime ni raison. Ponson du Terrail pouvait faire du jeune Henri tout ce qui lui plaisait, sauf un amant jaloux de Marguerite, disputant sa belle, l'épée à la main, au duc de Guise. C'est trop dénaturer les caractères en même temps que les faits. La jalousie est un sentiment qu'Henri IV n'a connu en rien. En amour, elle suppose une délicatesse qu'il ne portait pas dans la matière; sur le reste, elle n'était pas à sa taille. Encore ce duel des deux Henri est-il le seul incident

Digitized by Google

de la pièce qui, pour les ignorants du moins, présente une apparence de sens commun. Ignorant ou savant, on ne comprend absolument rien au rôle de Catherine de Médecis, dans lequel la belle et languissante Fromentin se montre plus ennuyée que jamais; et cette fois il y a de quoi. On ne voit pas à la marche du drame quelle y est la si grande utilité de René le Florentin et du capitaine Torre Spada. La salle a tout bonnement éclaté de rire quand René le Florentin, après avoir préparé à grand renfort d'alambics et de fioles, des gants empoisonnés à destination de Jeanne d'Albret, les a agités devant les yeux de Catherine de Médicis, en bégayant: « Je ne suis qu'un humble parfumeur. » Quant à moi, je ne me suis pas associé à ces cruelles railleries; j'éprouvais une trop vive satisfaction d'apprendre que René était dans la parfumerie; c'était toujours cela d'intelligible.

Heureusement, il y a les chiens. Je suis pour *la Jeunesse du roi Henri* comme était pour *Andromaque* ce grave magistrat du XVIIe siècle, dont le recueil des *Anecdotes dramatiques* fait mention. Il venait de voir *Andromaque* avec *les Plaideurs*. Au sortir du théâtre, il rencontra Racine et lui dit : « Je suis très content, monsieur, de votre *Andromaque;* c'est une jolie pièce; j'avais d'abord eu quelque envie de pleurer; mais les petits chiens

Digitized by Google

m'ont bien fait rire. » Les petits chiens et les gros, c'est la joie de la pièce de l'Ambigu. Les petits chiens d'appartement de Charles IX ont ravi les cœurs, et ses chiens de chasse ont gonflé les poitrines d'émotion. Ceux-ci aboient au naturel, ceux-là sont mignons au possible; tandis que ces derniers se jouaient sous la main de Charles IX, on entendait par toute la salle des *oh!* et des *ah!* c'était la secte des femmes cynophiles qui se pâmait. Je réclame aussi un peu de sympathie pour le cheval de René le Florentin, au quatrième tableau. Ce cheval n'est pas bête du tout. On l'a voulu forcer d'entendre, lui, cheval de distinction, un dialogue assommant entre René, qui le monte, et Guise, également à cheval. A chaque mot de Guise, il frappait le sol du pied avec impatience; à chaque riposte de René, il tournait bride et rentrait dans la coulisse; Guise entamait une tirade, le cheval se dressait sur ses jambes de derrière; René voulait débiter une antistrophe, le cheval retombait bruyamment sur ses deux membres antérieurs. Il a fallu qu'à la fin Guise et René missent pied à terre pour continuer à dialoguer. Le cheval l'a emporté, et la force n'a pas primé le droit. C'est le droit indiscutable d'un honnête cheval d'être au champ de course, à la parade ou à l'écurie, et non point sur des tréteaux, d'où le moindre accès de mors au dent peut le lancer au beau milieu du

Digitized by Google

parterre ; ce qui ferait d'ailleurs un drame à spectacle autrement étourdissant que le quatrième tableau de *la Jeunesse du roi Henri.*

Une idée, cher lecteur. Voulez-vous comparer la qualité d'esprit de l'an 1840 et celle de l'an 1864? Voulez-vous mesurer, sans sortir de l'Ambigu et sans dépasser son genre littéraire inférieur, la pente de décadence descendue par le goût et le génie dramatique français de 1840 à 1884? Allez voir *la Jeunesse du roi Henri* et lisez le lendemain au coin de votre feu, *l'Abbaye de Castro*, drame historique joué en 1840 à l'Ambigu ; vous verrez, vous verrez.

Digitized by Google

VII

GASTON MAROT ET ÉDOUARD PHILIPPE

Kléber. — La vie réelle de Kléber et le drame. — Les *Mémoires de madame de La Rochejacquelein*. — Bonaparte et son rêve oriental. — Précepte pour faire un drame historique. — Napoléon et Thamasp-Kouli-Khan.

Le théâtre du Châtelet a repris *Kléber*, précédemment joué au Château-d'Eau. Ce n'est pas un bien grand événement ; il peut faire l'objet de quelques remarques utiles et curieuses.

Parmi les ouvrages de l'esprit, quel est le plus difficile à exécuter? Après un poème épique, c'est certainement une pièce de théâtre. Rien n'est plus difficile: les gens les mieux doués, et qui ont réussi dans des genres similaires, échouent à cette tâche. Rien n'est plus facile: un jeune homme sans gran-

Digitized by Google

des études, et qui n'a jamais rien écrit auparavant, y réussit du premier coup. Lorsqu'on a connu, dans les cercles spéciaux, la double nouvelle que MM. Erckmann-Chatrian étaient occupés à composer un drame, national et militaire, dont le sujet tiré de *Madame Thérèse* serait la conquête du Palatinat par les Français, et que, de leur côté, MM. Gaston Marot et Edouard Philippe avaient sur le chantier un autre drame patriotique, tiré de la vie de Kléber, on n'a pas été long à augurer du destin des deux drames, tant parmi les directeurs que parmi le public. Les directeurs du Châtelet, qui était alors l'un des théâtres les mieux achalandés et les plus solidement assis de Paris, ont ouvert à MM. Erckmann-Chatrian leurs portes toutes larges. MM. Marot et Philippe n'ont trouvé pour recueillir leur *Kléber* que le théâtre éternellement vacillant et la troupe incessamment provisoire du Château-d'Eau.

MM. Gaston Marot et Edouard Philippe, gens d'esprit et de main l'un et l'autre, n'ont pas précisément la même situation littéraire que MM. Erckmann-Chatrian. Ils n'ont pas publié une série d'idylles intimes ou héroïques, comme celles qui assurent à MM. Erckmann-Chatrian l'une des plus belles et des plus pures renommées de ce temps. Aussi ont-ils dû s'estimer très heureux qu'il y eût, au delà des limites où finit le Paris de tout-Paris, un théâtre bénévole

Digitized by Google

qui consentît à les jouer sans grands frais de mise en scène, tandis que les directeurs du Châtelet, pour monter *Madame Thérèse*, vidaient leur caisse avec entrain. Si l'usage était de parier sur les pièces comme on parie sur les chevaux, et s'il existait des *bookmakers* dramatiques, comme il existe des *bookmakers* hippiques, les agences eussent donné vingt contre un pour *Madame Thérèse* contre *Kléber*. Quelles ruines inattendues on aurait eues ! Le drame de *Madame Thérèse*, avec les splendeurs de sa mise en scène, a traîné pendant quelques représentations devant des salles vides. En vain la matière en avait été fournie par l'une des œuvres poétiques les plus originales de ce dernier quart de siècle ; il méritait son sort, tant par le décousu de la conduite que par la stérilité du fond. *Kléber*, au contraire, a eu plus de cent représentations au Château-d'Eau. Et voilà que le Châtelet le reprend et se l'approprie. Trop tard, je le crains ; le succès a été épuisé au Château-d'Eau. O retour des choses d'ici-bas et des cœurs directoriaux ! C'est pourtant les décors de *Madame Thérèse* qui servent maintenant pour *Kléber !* Ah ! si l'on avait commencé par *Kléber !* Si l'on avait fait pour *Kléber* seulement la moitié des frais de mise en scène qui ont été faits pour *Madame Thérèse !* Ah ! si l'on avait su ! On ne savait pas ! On ne peut jamais savoir !

MM. Marot et Philippe ne se sont pas mis martel

Digitized by Google

en tête. Ils se sont bornés à découper en huit tableaux la vie de Kléber. Ils ont bien adapté à cette vie un roman de leur invention, mais ce n'est pas la peine d'en parler. Une femme noble, séduite par Kléber en pays *kaiserlick*, puis enfermée par son mari, brutal et Autrichien, dans un noir donjon d'où elle s'échappe pour courir le monde à la recherche de son Français adoré et d'une petite fille, née de lui, que le méchant Austro-Hongrois a fait disparaître : voilà ce qu'ils ont imaginé ! Vous trouverez cet ingénieux roman dans tous ceux de Victor Ducange. Puisqu'il est dans les goûts du public français qu'une petite histoire privée se mêle à la tragédie nationale et militaire, pour la diversifier et l'égayer, autant vaut cette histoire-là qu'une autre. Hors cela, MM. Marot et Philippe ont eu le bon esprit de ne rien inventer. Ils s'en sont tenus à la biographie telle quelle de Kléber. Tout leur instinct, et c'est l'instinct même du théâtre, a été d'en discerner et d'en dégager les moments dramatiques et romanesques : les années d'apprentissage en Autriche contre les Turcs ; la prise à partie des royalistes par le héros révolutionnaire dans la personne du colonel du régiment Royal-Louis à Belfort ; les combats sous Mayence ; la résistance aux émissaires de la Convention et la bataille de Chollet ; l'arrivée à Nantes ; la disgrâce et la retraite dans la maison de Chaillot ; la

Digitized by Google

catastrophe finale en Egypte. Cette conception si simple de leur pièce en assure l'effet. Les marches, les combats, les revues, les défilés de troupes, les délibérations et dialogues de généraux, tous les incidents divers, qui sont l'essence et l'objet du drame militaire, sont amenés, sans que l'on sente la contrainte et le procédé, par le courant du drame. Kléber reste le centre, toujours présent, de tous ces spectacles, de ces déploiements d'uniformes et de feux de peloton, des fanfares, des drapeaux et des tambours. L'intérêt ne se distrait pas un instant de la personne du héros principal; et, ce qu'on nous fait voir de plus saisissant en son rôle est aussi ce qu'il y a de plus conforme à la réalité historique de sa carrière et de son caractère. Le rideau ne tombe pas une seule fois sur l'un des événements de sa vie, sans que le spectateur ne sente s'éveiller en lui ce désir de savoir la suite, qu'il faut que l'auteur dramatique excite à tout prix et qu'il n'excite ici que par les moyens les plus naturels et les plus légitimes.

Mais pourquoi donc MM. Marot et Philippe, qui ont suivi pas à pas, dans leur pièce, la vie publique de Kléber, se sont-ils privés de deux des traits de cette vie qui, sans y rien changer, eussent produit au théâtre la plus vive et la plus grande impression? Ils n'ont pas transporté dans leur pièce le dialogue

Digitized by Google

héroïque tenu pendant la retraite de Corfou et rapporté par plusieurs contemporains, entre autres par madame de La Rochejacquelein. Kléber, se voyant harcelé par les Vendéens, dit à l'un de ses officiers : « — Prends une compagnie de grenadiers. — Oui, mon général. — Place toi à la tête du pont de... — Oui, mon général. — Fais-toi tuer, toi et tes hommes et tu sauveras l'armée. — Oui, mon général. » Ils n'ont pas non plus reproduit la scène de Nantes, scène à l'antique, ainsi contée par l'un des biographes de Kléber :

« ... La ville de Nantes donna une fête aux généraux vainqueurs. Au moment où une couronne de lauriers descendait sur le front de Kléber, l'un des commissaires de la Convention s'écria que ces lauriers n'étaient pas dus aux généraux, mais aux soldats : « Nous avons tous vaincu, reprit Kléber avec » fierté : *Je prends cette couronne pour la suspendre* » *aux drapeaux de l'armée.* »

Il eût été fort aisé aux auteurs d'adapter l'un de ces traits à leur quatrième tableau et l'autre au sixième. Ils nous auraient donné aussi sans beaucoup de peine, en leur cinquième tableau, une Vendée plus complètement vivante et plus saisie, s'ils avaient seulement ouvert les *Mémoires de madame de La Rochejacquelein*, pour y prendre quelques-unes des particularités dramatiques, quelques-uns des coups

Digitized by Google

de scène tout faits qui abondent dans ce livre d'un intérêt si fort et d'une lecture si attrayante.

En général MM. Marot et Philippe ont la main légère et alerte. Leur dialogue est troussé. Nous les félicitons sincèrement de n'avoir pas inséré dans les scènes qui se passent entre gens du simple peuple soldatesque, les formules de fabrique et les incorrections baroques dont les vaudevillistes et les caricaturistes composent d'ordinaire aux sous-officiers et aux soldats un langage conventionnel imbécile, fait pour donner le dégoût, et que ni sous-officiers ni soldats n'ont jamais parlé. Nous devons cependant les avertir, pour le cas où ils se proposeraient d'écrire un nouveau drame militaire et national, que ce genre a des écueils à fleur d'eau qu'ils n'ont pas toujours évités et des difficultés cachées qu'ils ne sont pas parvenus à surmonter. Ils n'ont pas évité l'amplification oratoire vulgaire. Leur troisième tableau, qui est dramatique, le serait plus encore si Kléber ne lançait pas une insipide déclamation contre le général autrichien vaincu. Quelle démangeaison de déclamer, quand rien n'y force? Il y a une chose, à quoi l'on est malheureusement forcé dans le drame national et militaire et qui n'est pas simple du tout. Le drame national et militaire ne se peut passer d'exposés de situation stratégique et politique. Faites-moi donc un drame de *Kléber*, sans que Kléber développe

Digitized by Google

des plans de campagne, traite de la Révolution et de son système, jette des aperçus sur l'Europe, les rois et les peuples! Kléber, se taisant là-dessus, ne serait plus le héros du drame, il n'en serait que le prétexte. Or, c'est une horrible difficulté de rendre scéniques la stratégie et la politique. Dès que le héros d'un drame se met à disserter sur le gouvernement et sur la guerre, je vois se dresser tout de suite dans le drame le premier-Paris de journal, genre qui n'a rien de dramatique ; je vois apparaître dans le héros le faiseur d'embarras et le général en chambre qui épate les ignorants des cintres d'une géographie militaire inintelligible et ennuie les lettrés du parterre de ses maximes de La Palisse et de ses bévues ; j'entends une leçon d'histoire de collège, débitée par un professeur prétentieux. La leçon de collège et l'article de gazette, beaucoup trop prodigué, ont été pour beaucoup dans la chute de *Madame Thérèse*. MM. Marot et Philippe en font moins abus que n'avaient fait MM. Erckmann-Chatrian. Ils tombent pourtant dans le même défaut, et il leur faudra de sérieux efforts pour s'en corriger.

Leur grande scène du septième tableau entre Bonaparte et Kléber pouvait être très belle. Ils l'ont manquée en somme, par l'impuissance où ils se sont trouvés de proportionner leur ton au sujet.

Arrêtons-nous sur cette scène; elle en vaut la

Digitized by Google

peine, moitié pour ce qu'elle est, moitié pour ce qu'elle aurait pu être, avec le nom et le personnage de Bonaparte.

Nous sommes en 1798. A Toulon, s'assemble l'armée de la Méditerranée, l'aile gauche, comme affectait de dire Bonaparte, de l'armée d'Angleterre. Bonaparte vient trouver Kléber dans sa maison de Chaillot, et il lui propose un commandement sous ses ordres. Il ne trompe pas Kléber. Il ne leurre pas des mots d'armée d'Angleterre et de la Méditerranée le héros qu'il veut associer à son entreprise. Il lui dévoile tout son vaste dessein ; il lui découvre sans crainte son âme et son génie tout entiers. On va en Egypte, on va en Perse, on va dans l'Inde; on ne s'arrêtera qu'à Delhi et à Madras. Kléber est stupéfait, et le public aussi, parce que tout cela n'est pas préparé avec un soin assez adroit ni jeté d'un pinceau assez vigoureux, parce que les auteurs n'ont pas songé que la masse du public, même lettré, ne connaît pas encore aujourd'hui le fond de Bonaparte beaucoup mieux que ne le connaissait Kléber, au moment où ils placent l'entretien du général de Mayence et de la Vendée avec le général de l'armée d'Italie.

MM. Gaston Marot et Edouard Philippe ont touché le fond du fond. Ils ont mis le doigt, eux dramaturges, sur le grand ressort de Bonaparte avec plus de précision et de décision que n'a fait jusqu'ici

Digitized by Google

aucun historien de métier. Pourquoi Bonaparte tient-il tant à Corfou ? se demandait-on dans son état-major, lorsque, ayant conquis le nord de l'Italie, il s'occupa tout à coup avec ardeur des îles Ioniennes. C'est que Corfou était une porte ouverte sur l'empire turc et sur l'Asie. Le fond permanent de Bonaparte, c'est l'aspiration vers l'Orient ; c'est la passion ethnique que les Allemands appellent *Drang nach Osten ;* c'est l'ambition, quelquefois assoupie, jamais éteinte, de remonter comme Alexandre, le cours du Soleil jusqu'à sa source, de revoir, les armes à la main, Golconde et le Dekkan, qui venaient d'être bien récemment encore avec Dupleix, Paradis, Autheuille et Bussy, le théâtre des plus prodigieux exploits de notre nation. Bonaparte pensait fort sérieusement, au faîte de la puissance, il répétait à Sainte-Hélène que Sidney Smith, en l'arrêtant à Saint-Jean-d'Acre, lui avait fait manquer sa fortune. Sidney Smith, et un autre qu'il oublie de nommer, l'émigré Phelippeaux, son ancien camarade à l'Ecole militaire ! Lorsqu'à Valence, durant son premier séjour (1785-1786), Bonaparte, second lieutenant, s'enflammait à la lecture de l'*Histoire philosophique et politique des établissements des Européens dans les deux Indes*, par l'abbé Raynal, lorsqu'il se mettait en relation par lettre avec l'auteur, il y avait à peine un quart de siècle que nous avions perdu l'Inde. Les

Digitized by Google

récits de Golconde couraient encore sur toutes les bouches. Nous ne possédons aucun document positif établissant que Bonaparte ait rien lu dans sa jeunesse sur Thamasp-Kouli-Khan, le conducteur de chameaux, usurpateur des trônes de Perse, d'Arménie et de Géorgie, et conquérant de Delhi, dont la vie et les destins offrent comme le pendant oriental, dans la première moitié du XVIIIe siècle, de la vie et des destins de Napoléon Ier en Occident. Il est bien improbable qu'il n'ait pas entendu parler de cette aventure des *Mille et une Nuits*, et que le roman vrai du chef de bande du Khoraçan et de sa marche sur Kaboul, Kandahar et Delhi n'ait pas agi sur lui. Je note qu'au moment de l'expédition d'Egypte l'une de ses lectures, parmi les ouvrages romanesques, fut avec la *Nouvelle Héloïse* et *Werther*, un roman aujourd'hui bien oublié, de madame Daubenton, *Zélie dans le désert*, qui ne peut guère entrer en parallèle, pour les qualités de conception et de style, avec les chefs-d'œuvre dont se nourrissait d'ordinaire le général, homme d'un goût littéraire très pur. Mais *Zélie* se passe à Java! Toujours l'Orient, l'Orient aussi loin qu'il s'étend!

La clef de la vie de Bonaparte est là. Là est la seule explication raisonnable des trois grandes folies de son existence: le projet de tout abandonner devant Toulon pour aller servir chez les Turcs; le

Digitized by Google

départ pour l'Egypte en 1798 au risque de sombrer à jamais, lui qui était déjà à ce moment le maître de la France, dans une croisière anglaise ; la campagne de Russie, et ce qui est la caractéristique de cette campagne, ce qui en dénote l'objectif asiatique, l'entêtement à s'établir à Moscou, quand ses généraux et sa méthode habituelle de guerre lui conseillaient de se diriger sur Pétersbourg. Les deux auteurs de *Kléber* — et c'est un grand honneur pour eux — ont entrevu ce Bonaparte, l'homme du rêve oriental, le Bonaparte égal à Alexandre et à Semiramis, le Bonaparte parallèle à Thamasp-Kouli-Khan, le Bonaparte, vengeur de Dupleix, qui, de 1796 à 1798 s'était formé et attaché une demi-douzaine de Bussy (Lannes, Desaix, Murat, Masséna, Dumas de La Pailleterie, etc), capables d'escalader n'importe quel rocher des Oxidraques et n'importe quel Gingi. Ils l'ont discerné, ils nous l'ont montré sur la scène, dévoilant les poussées de son génie et de son cœur vers l'Est, ce Bonaparte, plus vrai historiquement et poétique avec plus de grandiose et de pittoresque que tous ceux qu'on nous a présentés jusqu'à présent ! Et ils n'ont pas su lui faire parler un langage scénique ; ils n'ont pas su lui communiquer au théâtre l'intérêt dramatique qu'ils lui ajoutaient dans la réalité ! La scène est sourde et lourde ; elle ne sonne pas, elle n'éclaire pas. Faute

Digitized by Google

de l'expression ! Faute du choix du détail qui explique et fait relief !

Que faudrait-il pour que des discours, qui jettent tout à coup sur le drame de la langueur et de la fadeur produisissent un effet tout contraire ? Il ne faudrait la plupart du temps qu'un léger changement de ton, un coup de pouce d'artiste donné à la phrase et à l'argument d'une certaine façon au lieu d'une certaine autre ; presque rien. C'est ce presque rien qui est tout puisqu'il consiste à élaborer en drame des matériaux qui se présentent d'abord sous une forme anti-scénique.

Ici je suis obligé d'atténuer et de corriger ce que j'ai dit plus haut de l'instinct dramatique. Cet instinct tout seul ne suffit pas absolument à tout. Il suffit pour poser bien en scène les personnages, pour nous les montrer bien en vie, pour concevoir, animer et conduire l'action. Il ne suffit pas pour qu'un auteur amené par son sujet à entreprendre une ou plusieurs dissertations, ne se comporte pas à la façon d'un joueur d'orgue de Barbarie qui tourne la manivelle ; et le flon-flon part, mécanique, banal, sans nuances. Il ne suffit pas pour écrire des scènes où l'on voit se rencontrer, se communiquer l'un à l'autre et s'entrechoquer deux grands personnages historiques. Quelque peu d'étude et de pratique des maîtres ne serait pas inutile dans les cas de ce genre,

Digitized by Google

même aux auteurs qui possèdent le don et la divination du théâtre. Si malaisé qu'il puisse être au théâtre de disserter *ex professo* sur la politique et la stratégie, il est un certain nombre de poètes tragiques, appartenant à des écoles et à des méthodes bien différentes, qui se sont tirés de cette opération à leur honneur. Personne, je le suppose, ne voudrait retrancher des *Burgraves*, de *Hernani*, de *Ruy-Blas*, les vastes tableaux d'histoire et les exposés de situation politique qu'ils contiennent ; ce serait retrancher de ces drames tout ce qui en fait la beauté, et j'ajoute, dût-on me taxer d'impertinence, tout ce qui est l'excuse du drame proprement dit. Pourquoi l'auteur dramatique, qui veut écrire une pièce nationale et militaire et qui prévoit qu'il sera contraint, bon gré, mal gré de disserter quelquefois au cours de sa pièce, ne commencerait-il pas par apprendre par cœur le monologue de Charles-Quint et le discours de Ruy-Blas au Conseil de Castille ? Il se ferait ainsi l'oreille et la main. Il monterait tout de suite de quelques tons au-dessus de la tartine vulgaire de feuille périodique, dans laquelle je sens déjà qu'il va barboter, le malheureux !

Je pourrais et devrais nommer aussi Shakespeare, qui a tant écrit de pièces nationales et militaires. Je n'ose, sur le point dont je traite, le recommander expressément. Il ne m'est pas donné de lire Shakes-

Digitized by Google

peare dans sa langue ; c'est une raison pour moi de ne parler de lui, au moins pour ce qui est le détail et le spécial, qu'avec une extrême réserve. J'entrevois pourtant qu'il a sur ce point de la dissertation politique des audaces naïves que son génie peut faire passer, mais qu'il serait imprudent de proposer pour exemple à des auteurs dont le but doit être de joindre à l'instinct qu'ils possèdent du théâtre quelques-uns des avantages qui naissent de l'étude et de l'art. L'acte premier du *Roi Henri V*, rempli en grande partie par les thèses de droit que l'archevêque de Cantorbery soutient à l'encontre de la loi salique, m'a toujours causé beaucoup de surprise et un peu d'ennui [1]. On dira que cet acte est la représentation toute pure et d'une exactitude parlante d'un Conseil privé dans l'exercice de ses fonctions. J'en tombe d'accord. Il en résulte que j'exhorterais volontiers un jeune maître des requêtes à lire les harangues de l'archevêque de Cantorbery pour se former à l'art d'opiner dans les assemblées générales du Conseil d'Etat. J'inviterais avec moins de confiance les auteurs dramatiques de notre pays à prendre pour modèle de la délibération théâtrale le premier acte du *Roi Henri V*.

1. *Œuvres complètes* de Shakespeare, traduites par Emile Montégut. Tome V. Paris, Hachette, 1869.

Digitized by Google

En revanche, je leur rappelle qu'il existe dans notre langue, et parmi nos classiques, deux maîtres chez lesquels on peut beaucoup apprendre, même pour la confection d'un simple drame populaire, national et militaire, parce que ces deux maîtres ont manié la stratégie et la politique avec la même énergie scénique, avec la même aisance, la même sublimité et la même profondeur que les passions de l'âme. C'est Corneille et Racine, bien rebattus tous deux, mais chez qui l'on trouve toujours de nouveaux chemins à explorer. Un auteur, qui se propose pour son genre propre le drame national et militaire, ne saurait trop souvent revenir aux cinq tragédies romaines de Corneille : *Horace*, *Cinna*, *Pompée*, *Sertorius*, *Nicomède*. La légende veut que le grand Condé se soit écrié un jour : « Où donc Corneille a-t-il appris l'art de la guerre ! » Vraie ou fausse, l'anecdote a le mérite d'exprimer avec éclat l'une des qualités de Corneille, qui pouvait donner à de grands guerriers des leçons de guerre et qui savait rendre ces leçons dramatiques. Et avec quelle habileté, avec quel à-propos Racine tisse la politique et les discours politiques dans la trame de sa tragédie ! A ce point de vue, *Andromaque*, *Athalie*, *Bajazet*, *Britannicus*, *Mithridate* sont remplis de merveilles, que domine sans les écraser, la merveille unique entre toutes, l'exposition de *Bajazet*.

Digitized by Google

Relisez-la, je vous en conjure, ô monsieur Marot, ô monsieur Philippe, cette exposition de *Bajazet;* ayez bien dans la tête votre Acomat, la prochaine fois qu'il vous arrivera de vouloir nous montrer en scène un Bonaparte, mettant à nu son âme et ses desseins !

Je ne veux pas dire, bien entendu, qu'on égalera de tels maîtres parce qu'on aura pris des leçons, ni qu'on ne puisse écrire encore avec beaucoup d'honneur et de gloire sans les égaler. Je ne promets pas à un auteur dramatique, quand il aura essayé de s'assimiler les harangues politiques ou stratégiques d'Hugo, de Corneille et de Racine, quand il aura médité à loisir Hugo et son éloquence philippique, Corneille et la vigueur de son rythme, Racine et ses *à-fond* d'une brutalité froide, avec la souplesse étincelante de ses dégagements, je ne promets pas à cet auteur qu'il sera, pour cela, enveloppé d'un rayonnement de Racine, de Corneille et de Hugo. Je crois pouvoir lui garantir qu'il ne gâtera plus par de fautives déclamations un drame militaire qui serait d'ailleurs bien conçu et bien mené. Il ne s'élèvera peut-être pas à des hauteurs extraordinaires ; il y a un degré de platitude où il ne tombera pas.

Digitized by Google

VIII

ANICET BOURGEOIS ET FERDINAND DUGUÉ

La Bouquetière des Innocents. — Henri IV en 1610. — Absurdité de ses apologistes. — Origines d'Anicet Bourgeois et de Ferdinand Dugué. — Drame extra-historique. — Bazin et Ravaillac. — Dumas et la préface de *Catherine Howard.* — Louis XIII dans ce drame.

L'Ambigu a repris *la Bouquetière des Innocents*, drame en cinq actes et onze tableaux, qui fut joué, pour la première fois au même théâtre, le 15 janvier 1862. Nous en avons trouvé l'interprétation un peu languissante.

M. Faille, qui fait Henri IV ne montre pas plus d'entrain que ses camarades. Quel Henri IV endolori nous représente M. Faille! Pas plus à la veille de sa mort, en 1610, qu'à ses débuts dans la vie, en

Digitized by Google

1559, quand Jeanne d'Albret le présenta aux gens de La Rochelle, Henri n'a eu cet air d'assoupissement grave. Il n'était encore que trop pétulant, en 1610, à plus de cinquante-six ans, le vieux cavalcadour des batailles de religion et de la guerre des Amoureux! La popularité et la fortune, qui lui étaient venues sur le tard, l'avaient rajeuni et ragaillardi. Il affichait à ce moment-là quatre maîtresses en outre de sa « balourde » de femme légitime qui prenait fort au sérieux et défendait avec une jalousie italique sa fonction et son lit d'épouse. Non content de ce modeste sérail, il se préparait à monter à cheval pour enlever à un mari de vingt-deux ans une Agnès de seize, que le mari s'en était allé cacher en terre espagnole. C'était très immoral de sa part, je n'en disconviens pas. Mais la fine mouche, dont il se faisait le poursuivant, était si impatiente de tomber dans les bras de l'amoureux barbon! Mais le jeune Bartolo était si laid, et ce fut toute sa vie un si vilain ladre! Les apologistes de Henri IV se sont, depuis, beaucoup démenés pour démontrer qu'il est impossible que l'enlèvement de la princesse de Condé fît partie de son grand dessein! Voilà bien les apologistes! Qu'il s'agisse de Henri IV, de Molière ou de Bonaparte, ils ne se décident jamais à comprendre et à définir, tel qu'il est, l'homme de chair et d'os qu'ils ont devant eux.

Digitized by Google

Il leur faut une statue de héros, abstraite, accomplie et froide. Ils supprimeraient, s'ils pouvaient, de la vie et du caractère du Béarnais les lettres à Corisande et à Gabrielle. Quoi qu'il en soit, M. Faille, avec son geste sentencieux, ne nous figure guère le compagnon alerte et prodigieusement doué qui avait déjà six femmes sur les bras, quatre maîtresses déclarées, une épouse légitime en titre, une épouse légitime divorcée, et qui allait se jeter sur les Flandres, mèche allumée et flamberge au vent, pour en conquérir et en prendre à sa charge une septième : subsidiairement aussi, pour fonder sur des assises capables de résister deux siècles, la puissance territoriale de la France, la liberté de l'Europe et la paix des religions.

Cette mollesse et ces contresens de l'exécution sont d'autant plus à regretter que *la Bouquetière des Innocents* sort du commun des drames populaires. L'ouvrage est dû à l'association de M. Ferdinand Dugué et d'Anicet Bourgeois. Ç'a été une association trop tardive et trop courte; à en juger par *la Bouquetière des Innocents*, elle aurait pu donner, formée plus tôt, plus d'un heureux résultat. Venu au monde par la porte dorée, avec l'aisance honnête, M. Ferdinand Dugué, homme de loisir et de culture distinguée, n'a jamais travaillé que pour l'art. La facilité de l'invention n'est pas ce

Digitized by Google

qu'il y a de plus saillant chez lui. Mais il possède le sens et la passion de l'histoire. Ni le temps ni le goût ne lui ont manqué pour l'étudier, la méditer et s'en pénétrer. Anicet Bourgeois, au contraire, était fruste. L'instruction première lui faisait défaut. A quinze ans, il avait dû solliciter un emploi de petit clerc pour pourvoir à sa subsistance. C'est la conviction parfaite qu'au métier de clerc il n'acquerrait jamais le capital nécessaire pour s'acheter une étude d'avoué, c'est la nécessité de vivre, autant que le goût du théâtre, qui a déterminé sa vocation d'auteur dramatique. Il n'avait pas encore tout à fait vingt ans quand il fit jouer son premier mélodrame, toucha son premier argent et se vit lancé du même coup sur le grand chemin de la renommée et sur celui de la fortune. Il n'a manqué ni l'une ni l'autre. Tout le Paris de 1835 courait aux drames d'Anicet Bourgeois. Tout le Paris d'aujourd'hui connaît le chalet d'Anicet Bourgeois à Etretat, pittoresquement perché sur le plus haut de la falaise. Le génie dramatique souffle où il veut; ce n'est pas le plus ou moins de lettres, acquis à l'école primaire, à l'école moyenne et au collège qui en décide. Anicet Bourgeois qui n'avait pas la culture, comme l'a M. Ferdinand Dugué, possédait la génialité, le don de la scène, l'invention. A-t-il vraiment, comme le prétend la tradition, collaboré à quelques œuvres qu'Alexandre

Digitized by Google

Dumas a signées seul? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il est l'un des premiers, après Dumas, dans la dramaturgie. L'homme qui a composé, en tout ou en partie, *Latude*, *Atar-Gull*, *les Trois Epiciers*, *les Pilules du Diable*, *la Dame de Saint-Tropez*, était un architecte dramatique, ingénieux et puissant. Ainsi Anicet Bourgeois et Ferdinand Dugué se complétaient l'un l'autre, tandis qu'Anicet Bourgeois et M. d'Ennery, lorsqu'ils travaillaient ensemble, ne faisaient que se doubler. *La Bouquetière des Innocents* se trouve être à peu près le seul drame de M. Ferdinand Dugué qui soit solidement construit selon la formule et où les événements coulent avec aisance et à peu près aussi, le seul drame d'Anicet Bourgeois où l'on éprouve une quasi-jouissance littéraire, et, si l'on veut me passer cette expression, un plaisir d'histoire. D'ordinaire, Anicet Bourgeois se sert de l'histoire et ne la sent pas; M. Ferdinand Dugué la sent et ne la sait pas faire servir vigoureusement à la récréation d'un auditoire populaire.

La Bouquetière des Innocents rend bien, un peu en gros, mais exactement, la physionomie du roi Henri, du jeune Louis XIII, de Marie de Médicis, de la sorcière Léonora, de l'aventurier Concini. Le Louvre qu'on nous montre est bien le Louvre de l'an 1610 et de l'an 1616. Le drame débute par le meurtre de Henri IV et se termine par celui de Concini. Mais il

Digitized by Google

faut remarquer tout de suite que le dernier jour de Henri IV et le dernier jour de Concini sont dans la pièce les seuls événements qui soient la reproduction fidèle de la réalité historique. Tout le reste est de pure imagination. Voulez-vous un détail bien notable? Albert de Luynes ne paraît même pas, il est à peine nommé dans un drame dont la préparation du meurtre de Concini forme le sujet fondamental? En voulez-vous un autre encore de même caractère? Pour expliquer la conduite de Louis XIII à l'égard de Concini, les deux auteurs n'ont point hésité à souder ensemble les deux catastrophes, dont l'une ouvre leur drame et dont l'autre le conclut. Ils ont fait de Concini le complice de Ravaillac et le véritable instigateur du crime. Or, s'il est un fait démontré en histoire, c'est que Ravaillac n'a eu aucun complice d'aucun genre. L'admirable chapitre qu'un des grands écrivains de ce siècle consacre à Ravaillac dans son *Histoire de Louis XIII*, ne laisse là-dessus aucun doute.

La Bouquetière des Innocents n'est donc pas, à proprement parler, un drame historique. L'ouvrage rentre plutôt dans la catégorie de drames qu'Alexandre Dumas appelait extra-historiques, et dont il se piquait d'être l'inventeur. Les personnages, fournis par l'histoire, n'y sont que des clous où les auteurs accrochent leurs tableaux; j'emprunte cette métaphore à

Digitized by Google

Dumas lui-même, dans sa préface de *Catherine Howard*. Les violences faites à l'histoire sont ici de telle nature qu'elles profitent au développement de l'action dramatique, qu'elles en augmentent et en épurent l'émotion. Grâce à la complicité supposée de Concini et de Ravaillac, le guet-apens dressé par Louis XIII contre le maréchal d'Ancre se transforme en un acte de justice auquel le spectateur est entraîné à donner son adhésion. Louis XIII, du moment qu'il devient le vengeur de son père, acquiert un intérêt tragique qu'il n'aurait pas si on le voyait suivre seulement des rancunes d'enfant royal qu'un insolent favori empêche de régner. La combinaison qui mêle aux intrigues du Louvre une famille d'enfants du peuple, où le jeune Louis XIII trouve des alliés fidèles pour la recherche mystérieuse et la découverte des meurtriers de son père, est naturelle, simple et vraiment théâtrale. Les auteurs n'ont pas eu d'effort à faire contre les choses pour imaginer que le roi Henri, avec ses mœurs, a eu un bâtard d'une fille de la halle et qu'avec son bon cœur et ses façons à la bonne franquette il l'a introduit, sous ses yeux, dans la demeure royale et donné pour ami à Louis. L'hypothèse une fois admise, ils en ont tiré tous les effets qui plaisent le plus dans un drame populaire. Avec une mise en scène moins parcimonieuse, avec une figuration plus en mouvement, avec des inter-

Digitized by Google

prêtes qui se fussent mieux pliés au ton de l'œuvre, avec un jeu, en tout, plus précis et plus vif, avec une chaleur moins torride que celle que juin apporte *la Bouquetière des Innocents* aurait pu fournir une carrière fructueuse.

Digitized by Google

IX

VACQUERIE

Formosa. — Succès de *Formosa.* — Drame psychologique et racinien, et non pas drame historique et romantique. — Le vrai Warwick. — Mœurs anglaises de ce temps. — Belle scène transposant au tragique une scène de Tartufe.

Enfin! Nous avons eu au théâtre de l'Odéon, un franc succès.

M. Vacquerie, à l'Odéon, avec *Formosa*, nous a donné le plaisir bien rare d'un drame qui repose sur une conception simple, neuve, naturelle, abordée sans détour, exécutée sans ruse ni artifice. Ce qui mêle pour moi un peu de mélancolie à ce plaisir, c'est qu'il nous est interdit de considérer *Formosa* comme l'aurore d'une renaissance; *Formosa* n'est que le dernier resplendissement à l'horizon d'un jour expiré. Le drame remonte au temps où Empis

Digitized by Google

dirigeait la Comédie-Française. Ce n'est pas tout à fait hier. D'abord la Comédie a refusé le drame de *Formosa* sous Empis; elle l'a ensuite reçu et oublié dans ses cartons. Las d'attendre, M. Vacquerie s'est souvenu qu'il existait un *Second Théâtre-Français*, qui est quelquefois le premier à produire les bons ouvrages. Ainsi, après vingt ans, l'œuvre de M. Vacquerie a fait son entrée dans le monde, mais en changeant de nom.

M. Vacquerie avait primitivement intitulé la pièce *Warwick ou le Faiseur de rois*. Il s'est ravisé et il a eu raison. Le nom de *Warwick* n'eût été qu'un leurre; il eût dérouté les spectateurs et la pièce eût couru le risque d'en être écrasée. M. Vacquerie n'a pas écrit un drame historique ni un drame tout en cliquetis et tout fait de scènes en action, à la façon de Shakespeare et de Calderon, à la façon de *Henri VI*, de *l'Alcade de Zalamea* et de *Gœtz de Berlichingen*. Il a écrit un drame psychologique, à la façon de Racine et de *Bajazet*, quoique sur le ton cornélien. Je crois bien que M. Vacquerie sera un peu mortifié d'avoir paru ou failli paraître racinien. Racine n'est point parmi les dieux de son oratoire. On est pourtant racinien quand on compose un drame qui est tout entier dans l'expression du déchirement d'un cœur héroïque.

Formosa, fille du comte d'Essex, aime le duc

Digitized by Google

Jean, l'un des descendants d'Edouard III, et elle en est aimée. Leur mariage se prépare et va se conclure. Cependant Warwick de son côté a conçu une passion profonde pour Formosa. Il l'a vue, comme elle conduisait les funérailles de son père, le comte d'Essex. Le peuple, à qui le comte d'Essex s'était rendu odieux de son vivant, a tenté d'assaillir le cercueil et de le jeter au ruisseau; les serviteurs de la maison d'Essex se sont enfuis; seule, Formosa a fait fière contenance et défendu la pieuse dépouille contre la foule. En apercevant au milieu du peuple menaçant Warwick, l'idole de Londres, qu'elle accuse d'être l'instigateur de l'affront, elle l'a silencieusement insulté des yeux et elle l'a forcé de saluer le cadavre. Depuis ce temps Warwick la voit toujours comme la première fois, belle tout ensemble de sa beauté, de son respect filial et de son courage. Il sent bien qu'il n'est pas aimé d'elle. Il la fait épier et il découvre ses secrets rendez-vous avec le duc Jean. Celui-ci apprend à son tour par l'indiscrétion d'un serviteur que Warwick est son rival.

Or, nous sommes en Angleterre, au mois de septembre 1470, qui est l'un des grands moments de péripétie de la guerre des Deux Roses. L'Angleterre est sans roi. Henri VI, le Lancastre, est prisonnier à la Tour; Edouard IV, l'York, est en fuite chez les Hollandais, Henri VI est imbécile; Edouard IV,

Digitized by Google

frivole et débauché. C'est Warwick qui, neuf ans auparavant, a mis sous clef l'imbécile; et c'est encore Warwick qui, en ce mois de septembre, a renvoyé l'amateur de belles femmes dans le pays des kermesses plantureuses. Le duc Jean est de la maison d'York, comme Edouard IV. Il a jusqu'ici caché ses amours, parce qu'il est obligé de cacher sa personne. Il a cru distinguer qu'entre Edouard IV et Henri VI il y a peut-être place pour lui; à Londres, où il s'agite en secret, il s'est fait un parti. Comment devenir roi, s'il ne gagne pas Warwick à sa cause? Mais comment gagner Warwick? C'est la question que se pose son angoisse ambitieuse quand un hasard lui apprend ce qu'ignore Formosa elle-même, que celle-ci est aimée du faiseur de rois. — Ah! Warwick aime Formosa! — Ce cri de joie, qui échappe au duc Jean, ne nous laisse point douter de ce qu'il fera; son parti est vite pris. Il se présente chez Warwick et lui demande la main d'une nièce que le grand comte élève dans sa maison. Nul moyen ne saurait être plus efficace pour dissiper la jalousie de Warwick et lui persuader qu'il s'est trompé sur le caractère de l'amitié de Formosa et du duc Jean. Warwick accorde avec empressement la main de sa nièce, et il va solliciter pour lui-même celle de Formosa. La fille du comte d'Essex ne souscrit pas au marché honteux dont elle est le

Digitized by Google

prix. Elle aime toujours l'infâme qui l'a vendue pour un trône; cependant elle saura le punir. Voilà le drame. Il est beau.

En plaçant l'aventure qu'il a imaginée au temps de la guerre des Deux Roses, M. Vacquerie lui a choisi le cadre historique qui lui était de toute façon le plus propice. L'aventure elle-même n'a rien d'historique. Warwick, en 1470, était marié et père depuis longtemps. Il n'a, que je sache, donné aucune nièce à aucun duc Jean de race royale. Il avait deux filles; en 1470, il venait de marier l'une au prince Edouard, fils de Henri VI et de Marguerite d'Anjou, Lancastre et Rose rouge, et il avait un peu auparavant, en 1469, marié l'autre en l'église Saint-Nicolas de Calais, au duc de Clarence, frère d'Edouard IV, York et Rose blanche, par conséquent. Je ne sais si M. Vacquerie a découvert dans les archives du royaume d'Angleterre un duc Jean, de la race d'York. Ce duc Jean, en tout cas, a bien caché sa vie. Il n'a laissé nulle trace historique. Peut-être le duc Jean de M. Vacquerie n'est-il que le duc de Clarence, transformé pour les besoins du drame. Seulement, Clarence, dont le caractère n'est pas sans rapport avec celui que M. Vacquerie prête à son duc Jean, s'appelait Georges et non Jean. Le Warwick de l'histoire est aussi modifié dans le drame, et pas à son désavantage. Ce bas grand homme

Digitized by Google

d'une basse époque joua supérieurement du bilboquet pendant vingt années consécutives avec la Rose rouge et la Rose blanche. On le vit un jour — et c'est le jour le plus caractéristique de sa vie — faire son entrée solennelle dans Londres, entre le roi de la maison de Lancastre et le roi de la maison d'York, attendant de lui, tous deux, leur destin. Je ne crois pas que les préoccupations amoureuses aient jamais influé sur sa politique. Il n'entrait rien dans ses desseins et ses calculs que de l'égoïsme arrogant, de l'ambition vaine et surtout de l'avarice. Il ne se contentait pas des dépouilles de l'Angleterre. Les pensions, les cadeaux et les gratifications du roi de France étaient aussi les bien venus. Ce renard chiche de Louis XI, qui regardait à un petit écu pour rapiécer quelqu'une de ses défroques, versait l'or et l'argent à pleines mains dans les poches de Warwick, afin que celui-ci entretînt la guerre civile anglaise dont le pauvre royaume de France avait tant besoin pour ne pas retomber dans la grand'pitié et le servage de la guerre de Cent ans. Que nous importe! Nous prenons sans difficulté le Warwick de M. Vacquerie tel qu'il nous le donne, et son duc Jean, tel qu'il l'a créé. Celui-ci d'ailleurs, ce trafiquant cynique de la femme qu'il aime, nous représente assez bien la manière dont un gentilhomme anglais du xve siècle

Digitized by Google

pouvait envisager les relations de cœur. En 1470, il n'y avait pas si longtemps que s'était célébré le beau mariage entre l'un des beaux-frères d'Edouard IV et la duchesse de Norfolk. L'époux pouvait avoir de trente à quarante ans. La jouvencelle en avait quatre-vingts; mais elle était la plus riche *landlady* qu'il y eût dans le pays saxon et le pays gallois.

M. Vacquerie, au premier acte, pose bien sa tragédie et ses caractères. Il pose la tragédie avec la sobriété d'un classique et le pittoresque d'un romantique; il marque ses caractères d'un trait net et cru. Disons tout de suite, pour n'y plus revenir, qu'il parle fortement la langue du drame et qu'en sa prosodie éclectique, s'il s'inspire surtout du vers d'Hugo, il ne dédaigne pourtant pas celui de Malherbe. L'action court avec une rapidité claire, sans épisode ni digression, vers le dénouement; rien ne se mêle au développement du problème tragique que ce qui sort par une conséquence nécessaire des termes primitifs dans lesquels il a été énoncé. Formosa a été sacrifiée et vilainement vendue par le royal amant qu'elle aime. Malgré sa fierté, elle tâchera d'abord de ramener le traître, puisqu'elle l'aime. Si elle n'y réussit pas, sa vengeance est toute trouvée. Le duc Jean l'a abandonnée pour un trône; elle l'empêchera de monter sur le trône. Elle promet d'abord à Warwick qu'elle sera sa femme, mais

Digitized by Google

à la condition que le Lancastre, confiné dans la Tour, sera de nouveau proclamé roi, et non pas le vil cadet d'York. Puis, comme elle ne se sent pas le courage, aimant toujours son duc Jean, de tomber dans les bras de Warwick, elle s'empoisonne, et, avant de rendre le dernier souffle, elle adjure encore une fois Warwick, si elle a été sincèrement aimée de lui, de ne pas livrer l'Angleterre au duc Jean. Tandis qu'elle respire encore, le peuple sous les fenêtres du palais de Warwick crie : « Vive le roi Jean II ! » Warwick se précipite aux fenêtres et jette au peuple le cri de : « Vive Henri VI ! » La toile tombe. Le drame finit. Par l'histoire de l'année 1470, nous savons que le vœu de Formosa a été exaucé. C'est en effet Henri VI, extrait de la Tour, qui reçut une fois de plus la couronne des mains du faiseur de rois.

Voilà ce qui s'appelle diriger un drame selon sa loi interne vers sa fin naturelle. Ce qui pèche un peu dans cette belle conduite du drame, c'est, au premier acte, l'exposition des circonstances historiques dans lesquelles sont jetées les amours de Formosa et du duc Jean.

J'ai essayé de clarifier cet exposé mais j'y ai eu de la peine. Ah! pour le coup, ici, M. Vacquerie ne rappelle pas du tout Racine; nous sommes loin de l'exposition large et limpide de *Bajazet*. C'est

Digitized by Google

Sword, un capitaine des bandes de Warwick, qui est chargé, à la première scène, de nous expliquer, sous une forme humoristique, la situation respective d'York et de Lancastre, au moment où le drame s'ouvre. On n'y comprend rien; Sword embrouille encore le brouillamini des Deux Roses. D'autant que M. Porel, qui joue le personnage et qui rend assez bien cette silhouette de malandrin, détache et met en saillie, d'une voix vibrante, tout ce qui dans les tirades de Sword est le trait spirituel, mais avale tout ce qui est l'indication historique plus ou moins précise. Ce qui est un peu faible aussi, je ne puis m'empêcher d'y revenir, c'est le personnage de Warwick. Je ne défends pas au poète de remanier l'histoire et d'en refondre les héros. J'ai le droit de me plaindre s'il défigure un personnage célèbre au delà de ce qui est utile pour le développement de sa conception. Il me semble que le drame de M. Vacquerie n'eût rien perdu de sa valeur psychologique et qu'il eût gagné en valeur historique, si l'auteur, tout en faisant de Warwick un amoureux, eût marqué vigoureusement, en lui, le caractère de chef de routiers qui adjuge à l'encan la couronne d'Angleterre et qui est toujours prêt à reprendre sa marchandise après marché fait. Il me manque aussi quelque chose dans le duc Jean, qui est pourtant d'un dessin décidé. Il me manque une antithèse. Qui eût

Digitized by Google

cru que dans la maison Hugo on pût faillir, faute d'une antithèse! J'aurais voulu que le duc Jean rappelât en quelque endroit de la pièce qu'Edouard IV venait de perdre le trône pour l'amour d'une femme, et qu'il se donnât cet exemple à lui-même afin de s'excuser de briser un cœur de femme pour monter au trône. Sword fait bien quelque remarque semblable sur les infortunes d'Edouard. Mais ce n'est pas du tout la même chose que la remarque en soit faite par Sword ou par le duc Jean.

Ces taches sont légères. Elles disparaissent parmi les beautés du drame. Le personnage principal, Formosa, ne cesse pas un instant d'attacher et de captiver. Il n'y a aucune scène qui soit insignifiante; il y en a de jolies; il y en a une qui forme presqu'à elle seule le troisième acte et qui est de la grande façon. Très jolie scène, très vraie, très conforme aux mœurs mercenaires du xve siècle, la scène du premier acte où le duc Jean séduit par ses promesses Sword, l'homme de Warwick. Scène charmante, la scène du second acte où Warwick prépare sa nièce Ellen à l'idée de mariage. Il lui fait un sage sermon: une jeune fille de grande naissance ne doit pas s'imaginer qu'on consultera son cœur pour la marier; elle appartient à sa famille et à l'État; elle n'est qu'un gage d'alliance politique, etc., etc. Le cœur d'Ellen lui bat bien fort;

Digitized by Google

il est bien oppressé. Mais quel caquetage joyeux quand on lui nomme, au bout de toutes ces considérations austères, son fiancé éventuel, qui est jeune et prince,

Et fier et brave, et magnifique à cheval !

Quoi ! c'est cela, cette politique si terrible ! Scène très hardie encore et d'un effet théâtral vigoureux et simple, celle où Formosa apprend par les confidences innocentes d'Ellen la trahison du duc Jean.

Les deux premiers actes étaient de nature à disposer favorablement le spectateur. Le troisième l'a enlevé. Le lieu de la scène est l'appartement de Formosa. Le duc Jean sait que Warwick va venir; il tarde à son ambition que tout soit bientôt conclu entre Formosa et Warwick, et il se cache derrière une tenture pour assister, invisible et présent, à l'entretien. Mais Formosa sait qu'il est là. Comme il lui en coûte encore de renoncer à lui, elle s'efforce, dans son entrevue avec Warwick, de piquer la jalousie du prince qui écoute et de réveiller son honneur, fût-ce par l'insulte. Elle se flatte de le contraindre de la sorte à quitter sa cachette et à faire un éclat qui, rompant l'alliance avec Warwick, lui rendra à elle-même l'amour perdu. A chaque stigmate de fer chaud qu'elle lui imprime au front, elle

Digitized by Google

jette un regard d'inquiétude et d'espoir vers la portière de tapisserie derrière laquelle il s'abrite et se dissimule ; rien ne bouge. C'est, trait pour trait, la situation d'Elmire, avec Orgon sous la table, transposée superbement sur le mode tragique. Dans le *Tartufe*, il arrive un moment où Orgon n'y tient plus, fait sauter la table et surgit ; c'est la comédie. Et voici ce qui est la tragédie dans sa force. Le duc Jean persiste à rester impassible et immobile sous la colère et les mépris croissants de Formosa. Alors celle-ci tout à coup s'interrompt ; elle saute d'un bond vers la portière de tapisserie et l'ouvre toute grande en criant : « Lâche, tu paraîtras ». C'est le point culminant de la pièce, et c'est l'un des mouvements les plus dramatiques que l'on ait vus au théâtre. Je n'ai pas besoin de vous en dire l'effet. Allez le voir !

Digitized by Google

X

VICTOR HUGO

Une représentation de *Ruy-Blas* en 1883.

La tragi-comédie de *Ruy-Blas* plaît au public, le captive et le prend. Je constate ce sentiment du public et je me l'explique en partie. J'avoue cependant que j'y reste réfractaire. Les deux caractères poétiques de don César de Bazan et de la reine, la splendeur originale du langage, l'éloquence retentissante des discours dont M. Victor Hugo fait abus, mais dont l'abus séduit toujours des oreilles françaises, la puissance de résurrection de l'histoire, que M. Victor Hugo possède comme l'ont possédée Chateaubriand, Dumas, Michelet, Paul de Saint-Victor, mais avec son trésor propre de sons et de couleurs, ce quatrième acte, si pittoresque et si spirituel, ce second

Digitized by Google

acte, peinture à fresque d'une cour morte, cette explosion de Ruy Blas au troisième acte, à la vérité hors de propos et contraire aux convenances scéniques, mais où sont marqués de traits si forts, avec une fougue tribunitienne et un dépenaillement moral si neufs, les vices et les crimes des gouvernements de décadence, tant de beautés devraient me justifier le succès constant de *Ruy-Blas*. Mais il s'agit ici d'un drame. Je ne m'explique pas que le drame résiste, je ne dis pas à la puérilité violente de l'affabulation, — passe encore d'une fable puérile et forcée, — mais à la puérilité et au vide du caractère principal. Je le déclare tout net : je ne saurais m'intéresser un instant ni à la personne ni aux malheurs de Ruy Blas.

L'invention franche manque à M. Victor Hugo. Il y supplée par la fabrication artificielle des contrastes. Le contraste joue chez lui dans l'action le même rôle excessif que l'antithèse dans le style. Dans *Ruy-Blas*, il prend ses contrastes aux deux extrémités de la chaîne sociale : un laquais, une reine. Il donne ou prétend donner au laquais une âme royale ; il fait de la reine la maîtresse du laquais ; et il a la volonté et le parti pris de nous produire ainsi quelque chose de gigantesque et de prodigieux en fait de drame. Ce goût du *monstre*, maladie du *Sturm und Drang-periode* de 1830, maladie surtout de M. Victor Hugo,

Digitized by Google

me met déjà en défiance. Fera-t-il seulement des hommes, celui qui cherche à faire plus qu'humain? Sans tant de fracas ni de si hautes visées, Marivaux l'avait déjà accompli, le tour de force de faire dire par une femme noble, belle, riche et exquise à un laquais : « Savez-vous bien que si je vous aimais, tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde ne me tenterait pas ! » Et il n'est rien au théâtre de plus romantique ni de plus délicieux. C'est que précisément Marivaux n'avait pas prétendu à faire un tour de force qu'il a pourtant fait. Il n'avait pas prétendu à être titanesque. Il voulait seulement saisir le tracas ordinaire du cœur, de ce cœur qui chez les reines comme chez les laquais, chez les laquais comme chez les reines, ne demande qu'à se contenter. Sylvia ne se retient pas d'aimer Dorante, même sous la livrée; elle vit d'une vie forte et elle a l'âme robuste. Quand la reine de ballade de *Ruy-Blas* découvre que son amant a été laquais, le premier mouvement chez elle est de dégoût et de rupture. Et pourtant, elle sait que Ruy Blas a du génie; elle le lui a dit du moins, au troisième acte. Créature fragile et de peu de foi! En voyant ensemble don Salluste, le grand d'Espagne et Ruy Blas, le laquais, elle ne trouve rien dans son cœur qui soit pareil au grand mot de Sylvia : « Que le sort est injuste! Aucun de ces deux hommes n'est à sa place! » Mais venons à Ruy Blas. Je ne

Digitized by Google

force personne à partager mes sensations. Je demande seulement la permission de les noter en toute franchise et en toute vivacité, comme elles m'arrivent au fur et à mesure de l'évolution de la pièce.

D'abord Ruy Blas n'est qu'un faux laquais. C'est, en réalité, un bachelier de Salamanque, faiseur de sonnets, c'est une bête à concours de l'institution Massin,

Orphelin, par pitié nourri dans un collège,

qui a mal tourné pour un moment. Il est, ensemble, faible, rêveur, paresseux, orgueilleux et ambitieux. Au lieu de chercher à fonder sa vie sur une occupation utile, il consume ses jours devant les palais

A regarder entrer et sortir les duchesses.

Je ne dis pas que ce caractère-là ne soit pas vrai ; c'est au contraire un vrai caractère d'enfant du siècle. Je ne dis pas non plus que la faiblesse rêveuse de Ruy Blas ne puisse être poétique. Je dis qu'elle ne peut pas être dramatique. Quand la fainéantise élégiaque a réduit Ruy Blas à se faire laquais pour ne pas mourir de faim, il se lamente sur l'ignominie de sa condition et de son habit.

Digitized by Google

En livrée! Un laquais! Être un laquais pour elle!

. . . . . .

Un misérable fou, qui porte avec effroi
Sous l'habit d'un valet les passions d'un roi!

Cela est fort beau. Mais à quoi riment ces lamentations du laquais d'occasion? Qu'ont-elles qui puissent émouvoir? Eh! morbleu, mon ami, il n'est pas de sot métier; toutefois, si celui que vous avez pris vous offusque tant, il ne fallait pas le prendre. Qui vous y forçait? La faim? Ce n'est pas vrai. Vous êtes jeune, vigoureux et ambitieux. Vous pouviez porter le mousquet, vous faire soldat dans une *banda*, devenir *alferez*, capitaine, colonel. La casaque vous brûle les épaules; jetez-la; vous n'êtes pas un esclave, quoique vous disiez l'être pour justifier par une métaphore votre attache à votre servitude. Vous ne jetez pas la casaque. Loin de là. Don Salluste vous demande un papier de votre main, humiliant et insultant, comme quoi vous êtes laquais et domestique; tout autre laquais, qui ne serait pas comme vous une âme sensible et sublime, lancerait le papier à la tête de l'insolent; vous, vous écrivez avec docilité le certificat de votre honte, vous le signez et le paraphez! Très bien; mais alors ne gémissez plus; vous êtes fait pour le métier et le métier pour vous. Ah! vous voilà maintenant écuyer de la reine, monsieur. Peste! Vous avez une belle chance,

Digitized by Google

je m'en vante ! On vous apprend que votre charge vous donne le privilège de garder la nuit la porte de la chambre à coucher de la reine dont vous êtes amoureux et de l'ouvrir au roi quand il viendra visiter sa royale épouse. Or, vous savez comme toute l'Espagne, que le roi est inhabile à ces visites nocturnes. Et cependant, vous n'avez pas plus tôt appris quelle serait votre fonction que vous tombez évanoui. Allons ! Est-ce que vous êtes encore humilié d'ouvrir les portes ? Non ! Eh bien quoi ?... Vous êtes jaloux, dites-vous, du mari ! *Corpo di Bacco,* monsieur l'écuyer. Vous avez la jalousie terriblement délicate et la syncope extraordinairement facile. Un amoureux, d'ordinaire, ne se plaint pas d'être posté la nuit à la porte de sa reine, surtout pendant l'absence du mari.

Je vous retrouve après ce premier évanouissement premier ministre ! De mieux en mieux. Eh ! eh ! mon jeune démocrate ! vous êtes arrivé par les sonnets et par les femmes, à ce que je vois ; c'est charmant, je ne suis pas de ces cuistres qui vous en feront reproche. Les faiseurs de sonnets valent bien pour la politique et la diplomatie les paperassiers hiérarchisés. Les femmes savent aussi bien choisir pour le service de l'Etat que les directeurs généraux et les chefs de division : exemple, le nommé Richelieu et le nommé Mazarin arrivés, comme vous, par les

Digitized by Google

femmes. Mais, premier ministre comme Mazarin, Richelieu et Acomat, qu'est-ce que vous allez faire? Une lamentation encore! une lamentation de Jérémie! une imprécation d'Archiloque! le discours en est magnifique; l'image, par où se termine ce discours, l'aigle impérial qui

Cuit, pauvre oiseau plumé, dans leur marmite infâme,

est une populacerie d'un effet incomparable. Quoique je n'admire pas votre personne autant que le fait Anne de Neubourg, quoique je ne voie pas bien à quel propos et pourquoi vous insérez à ce moment cette harangue dans le drame de votre vie, la harangue me saisit, me ravit, me soulage et me venge de quantité de choses qu'en ce siècle je n'ai cessé de subir et de dévorer. Mais, monsieur, songez que vous n'êtes plus le poétereau qui n'a de ressource contre la vilenie et le brigandage tout-puissants que de déclamer en compagnie de don César dans les posadas! Vous êtes à votre tour tout-puissant. Arrêtez-moi donc tout de suite et envoyez à la tour de Ségovie tout ce Conseil de Castille, s'il est, en effet, composé de concussionnaires et de pillards; ne lui débitez pas de vers, même incomparables. Guérissez les souffrances du peuple, au lieu de les pleurer, vous qui avez été nourri sous le lin et qui vous prélassez à présent dans le velours et sous l'hermine...

Digitized by Google

Pan! pan! Qui frappe là?... C'est don Salluste... Comment? Comment? Vous connaissez ce scélérat et vous allez encore lui peindre en termes forts la décadence de l'Espagne! Don Salluste trouve qu'en un premier ministre ces manières-là sentent leur petit génie; et, pour le coup, je suis de son avis. Il vous commande de ramasser son mouchoir; vous le ramassez; de fermer la fenêtre, vous la fermez; de vous rendre à la petite maison, et vous lui répondez avec soumission que vous irez! Quelle dégringolade, juste ciel! quelle dégringolade, en ce moment, de vous et de tout le drame! Mais tuez-le donc, ce don Salluste; soyez une bonne fois du peuple et de la rue, votre mère, en le tuant comme un chien, ce beau marquis de Finlas! Que craignez-vous? N'êtes-vous pas premier ministre en fonction, tandis qu'il n'est plus lui, qu'un rien du tout d'ancien ministre? Par Satan, tuez-le moi! Vous savez bien que vous êtes premier ministre enfin et que le tribunal des conflits de Madrid prononcera demain que le meurtre de don Salluste par Son Excellence Monsieur le Premier est sans conteste un acte de gouvernement. Vous ne le tuez pas, ou du moins vous ne le tuez qu'au cinquième acte, trop tard, et en sanglotant devant votre reine, avec un enjambement inénarrable,

Il m'a broyé le cœur à plaisir! Il m'a fait
Fermer une fenêtre...

Digitized by Google

Je vous avoue que ce dernier coup m'achève. « Il m'a fait fermer une fenêtre » et en rejet encore, s'il vous plaît! En forme d'enjambement! Il m'a fait fermer la fenêtre! Mon habit a craqué dans le dos! Malheur! Mort et damnation! Fermer une fenêtre!

Et Ruy Blas est un lion! La rubrique du cinquième acte nous avertit que c'est un lion. Cet acte est intitulé *le Tigre et le Lion*. Je m'en vais relire de ce pas le discours à la Ruy Blas de Gambetta devant la fameuse sixième Chambre. Il n'est pas aussi pur d'expression ni aussi magnifique de rythme que le discours au Conseil de Castille :

Bon appétit, messieurs! ô ministres intègres!

il a été suivi de plus d'action.

Digitized by Google

XI

LES DEUX GONCOURT

Henriette Maréchal. — La première de *Henriette Maréchal.* — La princesse Mathilde. — Les deux Goncourt; leurs œuvres. — Caractère général de ce drame, composition et style. — Chaque acte pris à part est vivement mené. — Les trois moments d'une passion. — Langue parlée littéraire. — Faute du drame: pas d'émotion.

Parlons d'*Henriette Maréchal.*

Pourquoi le 5 décembre 1865 à la Comédie-Française le drame d'*Henriette Maréchal* fut-il exterminé sous les sifflets? De siffler il n'y avait aucune raison littéraire plausible. La cabale qui avait pris possession des places d'en haut n'était littéraire à aucun degré, quoi qu'on ait pu dire; elle était politique. Jamais écrivains plus dignes d'estime par leur caractère ne furent plus brutalement traités que MM. de Goncourt ce soir-là. Mais, plus l'exécution fut violente

Digitized by Google

et inique, plus elle est un événement de signification grave, plus elle marque le degré d'exaspération où était arrivée à ce moment une grande partie du public, et non la moins intelligente : non des jeunes gens à qui l'âge permet quelque licence, mais des hommes faits et qui se respectaient. A l'absolutisme bureaucratique qui pesait depuis douze années sur les esprits et sur les affaires de l'Etat, le ministère du 1er juin 1863, alors en fonction, qui durait depuis trois ans et qui devait durer encore quatre, était venu ajouter son incohérence tapageuse. Tout menaçait à la fois le bon ordre au dedans et la puissance française au dehors ; le Mexique, la Prusse, les mauvais principes d'éducation nationale, la direction défectueuse du travail législatif et de la diplomatie. Et à ceux qui voyaient le plus clairement les périls de la patrie et de la dynastie établie il était interdit de pousser le moindre soupir ! Les aveugles qui avaient charge de gouverner les traitaient, avec superbe, d'individualités sans mandat. C'eût été un crime seulement de sourire d'une circulaire à grand orchestre sur l'abolition de l'analyse logique dans les écoles primaires. Tout à coup, se répandit sourdement par la ville la rumeur que deux écrivains, appartenant à notre génération si écrasée, venaient de forcer la porte de la Comédie-Française par la protection et la faveur spéciales d'une princesse du

Digitized by Google

sang impérial; qu'ils seraient joués par ordre; que leur pièce était une pièce appartenant à la littérature d'Etat, etc., etc. Rien dans cette légende ne contenait la plus petite parcelle de vérité. Les bruits colportés méconnaissaient à la fois le caractère des deux Goncourt, dont le fond était une fierté fine et farouche; leur système d'art qui était libre de tout préjugé politique, voire de tout préjugé esthétique; enfin le rôle joué par la princesse Mathilde, qui, avec discrétion et en suivant son goût, s'était attribuée depuis plusieurs années la tâche honorable et bien nécessaire de maintenir entre l'empereur et l'esprit les bonnes relations troublées à chaque instant par les bévues des ministres de l'Empire. Rien n'était vrai, on accepta tout. On n'avait aucun moyen légal de connaître et de faire connaître sur quoi que ce soit la vérité tout entière, on croyait le mensonge, mais seulement le mensonge qui tournait contre le pouvoir établi. On n'avait pas la liberté de juger les gens en place, on outrageait. On ne pouvait pas parler, on sifflait. Le malheur fut que les sifflets destinés à un méchant système de lois et à de méchants ministres tombèrent sur deux écrivains innocents du mal dont on leur demandait compte et de qui la vie de travail et de désintéressement pouvait être citée comme un modèle. *Das ist der Lauf der Welt!*

Digitized by Google

Des deux Goncourt, Edmond et Jules, il ne reste plus que l'aîné, Edmond, qui était plus âgé que son frère de sept ans.

Jusqu'à la mort du plus jeune, enlevé il y a quelques années, les deux Goncourt ont offert le phénomène assez rare, si ce n'est tout à fait unique, dans notre histoire littéraire, de deux frères consacrant leur vie à l'amitié fraternelle, vouant cette amitié au culte des lettres, cultivant les genres les plus divers et y traitant les mêmes sujets en commun; de telle sorte qu'aucun des deux, je crois, n'a jamais écrit même un simple article à part de l'autre, que, jamais en matière de littérature ou d'art, il n'est venu à l'un une inspiration, une idée, un goût, auquel l'autre ait pu rester étranger. Ils ont conçu ensemble et à la même heure la passion aujourd'hui assez répandue, alors très singulière, du bibelot japonais. Ils ont ensemble aimé l'Ecole française de peinture du XVIIIe siècle dans un moment où la mode et les préférences des amateurs se portaient ailleurs; ensemble ils ont composé des ouvrages d'histoire, entrepris des romans, abordé le théâtre. Je ne sais comment a pu faire le ministre d'Etat en 1867 pour décorer Edmond sans décorer Jules. Il aura appliqué le droit d'aînesse.

C'est au théâtre que cette collaboration fraternelle aura été le moins productive. Le *Théâtre complet* des

Digitized by Google

Goncourt, publié par Charpentier, en 1879, ne contient que deux pièces : *Henriette Maréchal*, le drame qui nous occupe et *la Patrie en danger*, drame en cinq actes, en prose, qui n'a jamais été représenté. C'est pourtant par le théâtre que la vocation littéraire s'était éveillée en eux. Ils n'ont publié leur premier roman qu'en 1851 et leur premier article d'art, le *Salon*, qu'en 1852. Or, selon leur propre confidence, consignée en la préface de leur *Théâtre*, l'automne de l'an 1850 est l'époque où vint les saisir la tentation, comme ils disent, de l'*écriture;* et le dieu qui les visitait, tandis qu'ils peignaient à l'aquarelle, ne leur souffla le conseil d'écrire ni un roman, ni un livre d'histoire psychologique, ni un traité d'esthétique, mais un vaudeville. Ils firent le vaudeville, qui avait deux actes, puis un proverbe, puis une comédie; tout cela fut présenté en son moment au Palais-Royal, à la Comédie et au Vaudeville; rien de tout cela n'a vu le jour. D'autres études absorbaient depuis longtemps les deux frères, ils marquaient dans le roman et dans l'histoire, ils avaient, avec une charmante liberté de l'esprit et de l'imagination, restitué la physionomie de Marie-Antoinette, jusqu'à eux si mal aperçue ou si défigurée, lorsque le démon du théâtre revint les secouer; c'était en 1863. Ils composèrent en cette année-là le drame *Henriette Maré-*

Digitized by Google

chal. Terminé en 1863, le drame fut présenté en 1864 au Vaudeville et refusé. L'année suivante, les Goncourt en firent une lecture chez la princesse Mathilde, peu de temps après celle qu'Emile de Girardin avait faite du *Supplice d'une femme* dans le même salon. Cette lecture privée attira l'attention d'Edouard Thierry, alors administrateur de la Comédie-Française, qui procura aux deux frères la lecture officielle, devant le comité de la Comédie. La pièce fut reçue sans aucune difficulté, puis jouée par l'élite de la troupe; on sait comment elle sombra. A la façon dont M. Edmond de Goncourt en parlait encore récemment il paraît bien que ce drame fut pour Jules et pour lui une œuvre caressée d'amour particulière. Les deux frères avaient voulu produire quelque chose qui fût en dehors des routines ordinaires, « éviter, comme ils nous l'ont dit, ces *ficelles*, ce *secret*, ce *charpentage* moderne, dont n'a jamais usé l'ancien, le classique répertoire. » Leur ambition eût été de créer au théâtre ou, si le mot créer n'est pas absolument juste, d'y restaurer, au moins, *une langue littéraire parlée* qui manquait selon eux, et ils n'avaient que trop raison, « aux meilleurs de l'heure présente ».

J'ai lu le drame *Henriette Maréchal* avant la représentation. Je l'ai relu après la représentation. Plus on le relit, plus on est frappé de ce qu'il contient

Digitized by Google

de qualités de bon aloi. On y trouve le progrès d'une passion bien observé et finement rendu; des scènes achevées; un ton sobre et fort de drame; une langue soutenue, sans raideur; la science de la vie et du cœur; l'originalité philosophique. C'est un ouvrage sur lequel s'arrêteront toujours les historiens de la période littéraire qui s'est ouverte en 1850. Il a ceci d'intéressant qu'il est mixte quant aux écoles d'où il procède; il forme comme un point d'intersection, au théâtre, du romantisme, du réalisme, et, comment dirais-je? du balzacisme, du sandisme et de la scriberie.

On ne s'aperçoit pas, au premier abord, que le drame *Henriette Maréchal* sorte autant que les auteurs s'étaient proposé de l'en faire sortir de l'ornière ancienne. Il n'y a rien de bien neuf dans la passion qu'éprouvent l'un pour l'autre un jeune homme de dix-huitans comme Paul de Bréville et une femme de trente-cinq à quarante ans comme madame Maréchal. La rivalité de la mère et de la fille qui se dessine vaguement au second acte et qui fournit la catastrophe du troisième, avait été déjà traitée par notre théâtre, bien avant 1860, sous bien des formes et à bien des degrés. On ne saurait non plus reconnaître à MM. de Goncourt, le mérite auquel ils visaient, d'éviter les *ficelles* ordinaires. Qu'un jeune homme s'attire une affaire au bal de l'Opéra en

Digitized by Google

défendant une femme, que la foule des masques vient de séparer de son mari, contre les entreprises d'un galant aviné; qu'un duel ait lieu dans les bois de Ville-d'Avray; que, blessé, le jeune homme soit recueilli dans une villa voisine; que cette villa soit précisément celle qu'habite avec son mari et ses enfants la femme qu'il a protégée d'une façon aussi chevaleresque : cela peut arriver dans la vie où tout arrive et où je ne sais quel magnétisme, fertile en miracles, fait toujours se rencontrer ceux qui s'aiment et se cherchent. Mais il faut, au moins, convenir que ces sortes d'aventures se produisent dans les romans et les comédies aussi souvent que dans la vie et qu'un drame, où nous les voyons se dérouler une fois de plus, se targuerait à tort de différer par là des autres drames et de leur charpentage habituel. C'est une bonne vieille ficelle dont il y a cent exemples dans Dumas et dans Scribe fort dédaignés sans doute des deux Goncourt, que la reconnaissance qui se fait entre Paul de Bréville et madame Maréchal (acte II, scène xv) au moyen d'une femme de chambre qui jase sur un domino. C'est une scène tout à fait à la Scribe, dans le meilleur goût de Scribe, conduite selon ses procédés, tendant aux effets qu'il aimait et les atteignant, que la scène douzième du second acte où Paul de Bréville conte à madame Maréchal sa rencontre au bal de l'Opéra,

Digitized by Google

son duel, sa fièvre amoureuse, sans soupçonner que la femme qui l'écoute avec ravissement est celle-là même pour qui il s'est battu. On trouve jusque dans le dialogue, qui est la partie de l'œuvre où les Goncourt ont mis le plus la marque de leur esprit, des passages qui sont tout à fait dans le ton fatal, coupé de hoquets, qu'affectait de 1830 à 1836 la prose théâtrale de Dumas et de Hugo. Je signale à ce point de vue les couplets de Paul de Bréville dans la scène finale du second acte : « Ah! tenez, madame! tout à l'heure vous me disiez que j'étais un enfant... Un enfant ce n'est pas dangereux!... Ah! écoutez-moi encore un peu... Mais c'est impossible que je ne vous sois rien!... Oh! vous n'auriez pas le courage de me chasser!... Oh! vous serez bonne... Ce sont mes nuits de fièvre, voyez-vous? » Ces échappées de déclamation sanglotante viennent en droite ligne des machicoulis de *la Tour de Nesle* et des cachettes aux portes masquées du palais d'Angelo, tyran de Padoue.

On pourrait même soutenir que, pour « charpenter » leur drame selon leurs vues, MM. de Goncourt ont pris des commodités de « charpentage » devant lesquelles plus d'un de leurs prédécesseurs, charpentiers hardis par état, aurait reculé. Au second acte, quand Paul de Bréville a été blessé, recueilli dans la maison de madame Maréchal, qu'il

Digitized by Google

aime depuis le bal de l'Opéra et dont il n'a jamais vu le visage, les deux auteurs éprouvent le besoin de nous mettre sous les yeux le moment où madame Maréchal reconnaîtra dans le jeune malade son imprudent chevalier de la Mi-Carême. MM. de Goncourt tenaient à ce coup de scène; il le leur fallait. Comment se le sont-ils ménagé? Nous sommes dans le salon de la villa. Nous apprenons par les propos qui s'échangent entre M. Maréchal, madame Maréchal, Henriette, leur fille, Thérèse, femme de chambre de Madame, qu'un jeune homme du nom de Paul de Bréville a reçu un coup d'épée dangereux en duel le long du mur de ronde de la villa; qu'on est venu demander à la grille du parc les premiers secours; que M. Maréchal est accouru; qu'il a installé lui-même le malheureux jeune homme dans une pièce de la villa; que le malade est resté *quinze jours* entre la vie et la mort; qu'il est maintenant convalescent et qu'il va faire ici, dans ce salon, ce jour même, une première visite de remerciement à madame Maréchal. Il entre, en effet, accompagné de M. Maréchal. M. Maréchal dit: « Le voilà, le voilà, ce petit scélérat... Je vous l'amène. » Et madame Maréchal s'écrie avec l'accent d'une profonde surprise: « Lui! c'est lui!... » Ce cri signifie: « C'est lui!... c'est le jeune homme du bal de l'Opéra! » Le public est bien plus étonné que

Digitized by Google

madame Maréchal! Comment, depuis quinze jours, Paul de Bréville est chez elle, balancé entre la vie et la mort, et elle n'a pas encore vu sa figure!

Elle n'est pas entrée une seule fois, avec son mari, dans la chambre du mystérieux étranger, elle, la maîtresse de la maison, pour s'enquérir des soins qu'exige son état! Elle n'est pas venue lui demander dès le premier jour, dès la première heure, dès la première minute, ce qu'il avait à faire dire à sa mère ou à sa famille! Voilà, par exemple, ce qui n'arrive point dans la vie, ce qu'aucun hasard n'y peut faire arriver! Un auteur « à ficelles » eût supposé une absence de madame Maréchal qui eût coïncidé avec les deux semaines du séjour de Paul de Bréville à la villa; une affaire pressée; une cure à Vichy; une villégiature chez des amis du Limousin; le mariage d'une cousine, que sais-je, moi? tout, n'importe quelle ficelle, toutes les ficelles réunies plutôt que cette circonstance invraisemblable, sauvage, d'une maîtresse de maison, bonne et prudente, qui garde seulement vingt-quatre heures sous son toit, sous son toit où il y a une fille de dix-sept ans, un jeune homme inconnu de dix-huit, blessé, mourant, sans s'informer elle-même qui il est, sans veiller elle-même à son installation! Il y a cependant mieux encore au troisième acte. Ce troisième acte se passe à Trouville où les Maréchal

Digitized by Google

ont loué une habitation sur la colline. Dans l'intervalle qui sépare l'acte de Ville-d'Avray de l'acte de Trouville, madame Maréchal s'est laissé toucher par l'amour naïf et enflammé de Paul de Bréville. Elle est maintenant à lui! O comble du désespoir et de l'horreur! On vient de la prévenir, et elle n'en peut plus douter, que sa propre fille Henriette s'est éprise à son tour de Paul de Bréville, qu'elle l'aime à en mourir. L'étendue du malheur de sa fille lui a fait mesurer l'étendue de sa propre faute. Elle a résolu de rompre; elle a renvoyé ses lettres à Paul et elle lui a redemandé les siennes. Celui-ci, fou de douleur, croyant à l'abandon et à la trahison, entre brusquement, la nuit par escalade, chez madame Maréchal. C'est ainsi qu'il a l'habitude d'y venir. Mais, d'habitude, M. Maréchal est à Paris. Or, cette nuit-là, il est dans son habitation de Trouville. Il peut entrer à chaque instant chez sa femme. On l'a dit à Paul, il le sait, on le lui répète; il est venu tout de même, il reste tout de même, au risque de tous les malheurs qu'il attirera sur la tête de celle qu'il aime, sur sa fille, sur sa maison! Et il s'exclame : « Cela finit donc, l'amour, Louise?... Ah! votre mari!... Et! quand nous nous perdrions!... Oh! je vous aimais bien pourtant!... Je n'ai pas eu de mère, moi, figurez-vous... » Et ainsi de suite! Et madame Maréchal, au lieu de faire jeter par la fenêtre

Digitized by Google

coûte que coûte ce félon au secret commun, se lance avec lui dans le même ordre de lamentations! Est-ce la vie réelle, cela? Est-ce la vie toute pure, sans les *ficelles* de théâtre? Paul dans la vie n'eût-il pas attendu jusqu'au lendemain une occasion plus raisonnable de s'expliquer avec madame Maréchal? Nous volons ici fort au-dessus de la vulgaire société contemporaine, nous nous prélassons dans les sphères les plus enfiévrées du romantisme. On n'a plus vu des amoureux de cette férocité et de cette superbe depuis ceux qui criaient en 1832 à leur maîtresse : « Tu es à moi comme l'homme est au malheur. » Notez que, si cette scène, qui viole toutes les vraisemblances n'existait pas, si cette visite nocturne de Paul, odieuse et inexplicable, était supprimée, le coup de pistolet final où réside le *summum* du drame, ne pourrait être tiré.

Nous pourrions multiplier ces sortes d'objections que provoquent toujours les préfaces où l'on annonce, tantôt plus modestement, tantôt avec plus de fracas, de nouvelles maximes et la découverte d'un nouveau monde. Laissons les objections. Au-dessus d'elles subsiste un drame, conçu et exécuté avec conscience et talent. MM. de Goncourt ont pris trois moments de la passion d'une femme. Selon la mode de l'an 1830, que suivent encore aujourd'hui les entrepreneurs de spectacles dans les sous-préfectures, MM. de Goncourt

Digitized by Google

ont donné un sous-titre à chacun de leurs trois actes : *le Bal de l'Opéra*, *Ville-d'Avray*, *Trouville*. Puisque MM. de Goncourt recouraient à l'enluminure des sous-titres, les vraies rubriques eussent été les suivantes : *la Rencontre*. — *Passion heureuse*. — *L'Expiation*. C'est à dessiner ces trois moments d'une liaison d'amour que MM. de Goncourt ont consacré leur œuvre. Ils les ont retracés avec sûreté, délicatesse et terreur. Le caractère de madame Maréchal n'a point de saillie; ôtez la passion qui naît, croît et se développe en elle, madame Maréchal est un personnage dénué de toute signification. Mais en cette créature, effacée et quelconque, MM. de Goncourt ont bien marqué les secousses du cœur et ses transitions. Madame Maréchal a de trente-cinq à quarante ans; elle est restée jusqu'ici fidèle à son mari sans combats ni sans regrets; elle ne l'a pourtant pas aimé. Un beau jour, elle veut voir le bal de l'Opéra; un jeune homme, en la fleur des premiers sentiments d'une âme amoureuse, l'aborde; elle l'écoute, elle est surprise et émue; ce ne sera rien si elle ne le revoit plus. Mais elle a éprouvé une seconde d'attendrissement indélébile. Paul lui pourra dire plus tard, en lui racontant l'aventure, sans savoir que c'est d'elle-même qu'il s'agit : « Je l'ai regardée... elle m'a regardé et nous sommes restés une seconde à ne nous rien dire... Cette seconde-là, allez! elle

Digitized by Google

me l'a bien donnée! » Mot juste! mot profond! Mot qui rend toute l'étendue de la sensation de l'amour naissant! Le rêve, l'ennui du bien-être et de la paix, c'est-à-dire du bonheur réel, l'espoir de quelque vague et immense bonheur qui sera autre chose, s'introduit dès lors dans l'âme de madame Maréchal; elle attend ce qui n'arrivera peut-être jamais; mais, si ce qu'elle attend arrive, elle lui est prête, elle lui appartient sans recours et sans réserve. Du moment qu'elle retrouve Paul, installé chez elle par le hasard, que celui-ci lui conte avec sa voix de vingt ans, avec son ignorance et son mépris de tout, hors de la minute d'extase du bal de l'Opéra, l'héroïque folie de son duel; elle a beau se défendre, elle a beau dire à Paul, avec une dignité vertueuse : « Je suis mariée; je suis mère; *j'aime mes devoirs*, monsieur, mon mari et ma fille... Vous m'avez compris, je pense? » tout cela qui est si raisonnable ne servira de rien; ses destins sont consommés. MM. de Goncourt rendent cette gradation du sentiment amoureux avec un art au-dessus de tout éloge. Ils ne marquent pas d'une façon moins fine et moins exquise le trouble naissant de l'âme chez Henriette, la fille de madame Maréchal.

Chacun des trois actes de leur drame, pris à part, est vigoureusement mené. Aucun homme de métier, pas même Dumas fils, ne sait mieux couper un acte

Digitized by Google

qu'ils ne font. Témoin cette fin du premier acte : « PIERRE : Ton duel?... Pour une femme, n'est ce pas? — PAUL : Oui. — PIERRE : Qui demeure? — PAUL : Je n'en sais rien. — PIERRE : Qui s'appelle? — PAUL : Je ne sais pas. — PIERRE : Diable! » Tout ce premier acte, qui nous représente le dédale d'un bal masqué, est déroulé d'une main déliée, avec une lumière nette qui circule à travers l'enchevêtrement des personnes, des discours et des lubies. De la première scène à la dernière, le troisième acte, si on le considère en soi, si l'on se résigne à l'absence des développements préparatoires dont il aurait eu besoin, atteste une habileté consommée à pétrir le drame. Tous les détails, choisis simplement et sobrement, portent coup. Tout l'acte est bourré, pour ainsi dire, de substance dramatique. Il est tout entier chargé d'un air qui oppresse les poitrines. On y respire le mystère épouvantable et vague. On a la sensation qu'on y marche sur les catastrophes et que le moindre mouvement d'un pied mal posé va faire éclater la mine.

Voilà pour le dessin de la passion! Voilà pour la conduite des actes et des scènes! Et ce n'est pas encore là le plus grand mérite de l'œuvre. Les Goncourt ont réellement trouvé, pour leur drame, *la langue littéraire parlée* qu'ils cherchaient. Faites

Digitized by Google

abstraction des passages que nous avons signalés plus haut et qui sentent le détritus romantique : la langue d'*Henriette Maréchal* est l'une des meilleures que l'on ait jamais parlées au théâtre. Elle n'est point relâchée, et cependant elle évite les formes du livre; elle n'est point fade et elle n'a pas de manière. Cette langue se prête également à reproduire, en son juste degré et en sa juste nuance, l'impression brutale et l'impression délicate, le jet direct du discours *ab irato* et les circuits et les sous-entendus. Elle est apte à la sensation familière et à la sensation philosophique; elle ôte à l'une son air commun, elle laisse l'autre sans allure prétentieuse. Grâce à cette langue, les deux Goncourt ont pu semer leur pièce d'idées et de notations épisodiques sur l'homme et le monde, qui n'embarrassent ni ne chargent la pièce, qui en sont la richesse et la grâce légère. Toutes ces qualités réunies relèvent singulièrement, à mon sens, le rôle du Monsieur en habit noir, qui en 1865 fut si conspué.

Et, pourtant, *Henriette Maréchal*, malgré l'effet d'horreur produit par la dernière scène, a laissé en somme le public incertain. *Henriette Maréchal* a le défaut le plus terrible que puisse avoir une œuvre dramatique, après le défaut d'ennuyer. L'émotion n'y jaillit pas. Elle ne jaillit pas de la pièce; elle ne jaillit pas de l'âme du public. C'est, d'une part,

Digitized by Google

que le drame, embrassé dans son ensemble, marche au hasard, comme la vie elle-même; ce qui signifie que les auteurs suivent leur drame et ne le mènent pas. C'est, d'autre part, que les auteurs restent absolument indifférents au drame qu'ils nous exposent. Jamais le spectateur n'est prévenu de rien, ni ne peut rien pressentir. Jamais le drame qu'on lui joue ne développe rien. Les Goncourt ne procèdent que par indications courtes, sèches, détachées; voilà la nouveauté véritable de leur méthode. Ils disent : « Celle-ci est amoureuse; celle-là va le devenir; voici le mari qui part et voici le mari qui revient; voici mon histoire comme elle se passe ou comme elle s'est passée », et aucune autre explication. Contents de n'exprimer que des passions vraies, persuadés qu'ils ne retracent qu'une tragédie vraie, ou, ce qui est la vérité du théâtre, une tragédie possible, ils ne se mêlent pas d'éprouver eux-mêmes les passions qu'ils expriment, encore moins de nous en transmettre l'étincelle. Ils sont de propos délibéré sans sympathie pour leurs personnages et sans communication avec nous. De quoi nous plaignons-nous, diront-ils? Est-ce qu'ils ne se sont pas représenté à eux-mêmes, est-ce qu'ils ne nous représentent pas ensuite, le plus exactement qu'il se peut, la physiologie d'une passion, ses racines et ses conséquences? Fort bien! mais je n'ai pas pleuré, pendant

Digitized by Google

cette représentation exacte, je n'ai pas ri, je n'ai pas tremblé, je n'ai pas été soulevé de sublimité; je rentre chez moi mal satisfait. Créez de nouvelles méthodes et de nouvelles figures de drames tant qu'il vous plaira! Ecartez-vous aussi loin que possible des voies battues! Il y a une vieillerie pourtant que je vous conseille de ne jamais dépouiller; c'est le précepte : *Si vis me flere!...*

Digitized by Google

XII

OCTAVE FEUILLET

LE ROMAN D'UN JEUNE HOMME PAUVRE

Pendant qu'on joue le *Jeune homme pauvre*, on ne s'étonnera pas que j'aie eu besoin de comparer ensemble la pièce du *Jeune Homme pauvre* et le roman dont elle est tirée [1].

Il est presque inutile de remarquer que la pièce ne sort pas à son avantage de cette comparaison. La pièce ne pouvait être une œuvre organique, puisqu'elle n'était pas conçue et exécutée de plein. Elle n'est, en effet, qu'une suite de scènes mal rattachées entre elles, parce qu'elle n'est qu'un roman découpé et mutilé. Le succès a couronné, à l'origine, le rapiéçage dramatique, qu'on me passe ce mot,

1. *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, par Octave Feuillet. Paris, Calmann Lévy, 1885.

Digitized by Google

opéré par M. Octave Feuillet. Il n'est guère de drame français qui ait été traduit en plus de langues et représenté sur plus de théâtres en Europe. Aujourd'hui encore, on voit le *Jeune homme pauvre* avec plaisir au Gymnase. Mais à côté du roman, la pièce pâlit bien. Le sentiment dominateur, la glorification de la pauvreté qui circule à travers le roman, et qui en est la sève, ce sentiment s'obscurcit et disparaît dans la pièce. Quand Maxime de Champçay croit que son honneur lui ordonne de briser avec Marguerite et qu'il redevient pauvre de son plein gré, d'autant plus admirable en cela qu'il sait maintenant de quels biens il se prive et quels maux il embrasse, il s'écrie : « Pauvreté, solitude, désespoir... je vais vous retrouver. Dernier rêve de ma jeunesse — rêve du ciel, adieu ! » Ce beau mouvement et ce cri dramatique sont dans le roman ; ils ne sont pas dans la pièce. On ne retrouve pas dans la pièce le personnage de mademoiselle de Perhoët, descendante des rois de Gaël, délicieuse figure, toute charmante de poésie et de bonté chevaleresque ; un de ces cœurs d'or comme les produisaient autrefois et les conservaient dans leur fraîcheur les mœurs cordiales du « Far-West » français. On n'y trouve pas cette fière profession de foi de la vieille demoiselle noble.

« ... En premier lieu, mon cher marquis, je me

Digitized by Google

dis souvent que, au milieu de tous ces pleutres et anciens domestiques qu'on voit aujourd'hui rouler carrosse, il y a dans la pauvreté un *parfum supérieur de distinction et de bon goût*. En outre, je ne suis pas loin de croire que Dieu a voulu réduire quelques-uns d'entre nous à une vie étroite, afin que ce siècle grossier, matériel, affamé d'or, ait toujours sous les yeux, dans nos personnes, un genre de mérite où l'or et la matière n'entrent pour rien, — que rien ne puisse acheter, — qui ne soit pas à vendre... »

En général, dans le roman, on perçoit vivement la vérité et la saveur des mœurs de notre Ouest maritime, telles qu'elles restaient encore, au lendemain du coup d'Etat de 1851 ; on n'en sent plus rien dans la pièce. Les physionomies, chose singulière, ont moins de relief au théâtre que dans le livre. Le ridicule et égoïste Bevallan lui-même, le repoussoir de Maxime, y ressort moins. Ainsi, dans la pièce, le meilleur du roman se dessèche et s'évapore.

Reprenons donc le roman, puisque l'occasion nous en est offerte.

Ah ! le joli roman ! *Le Roman d'un jeune homme pauvre* a eu jusqu'ici plus de cent éditions. On aime donc encore en France le romanesque, genre de littérature que les écoles réalistes, engendrées de Dumas et de Flaubert, nous déclarent être sans base littéraire et philosophique. *Le Roman d'un jeune*

Digitized by Google

homme pauvre appartient en effet, de la première ligne à la dernière, au genre purement romanesque. Le roman de M. Feuillet a été publié en 1858; l'année d'avant, 1857, avait paru *Madame Bovary*, d'un sens et d'une direction tout contraires ; c'est la strophe et l'antistrophe. *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, sans doute, est loin de valoir *Madame Bovary*, l'œuvre maîtresse de la seconde partie du XIXe siècle; au point de vue de l'art pur, il ne vaut même pas les autres ouvrages de M. Feuillet de la même époque, *Bellah*, *Dalila*, *la Petite Comtesse*. Son mérite et son prix, c'est d'être un vrai roman, un pur roman, complètement le roman, le roman selon la formule, l'outrance de tous les beaux sentiments et de toutes les félicités.

Rien ne ravit, quand on veut se laisser aller au plaisir de lire, comme un roman de cette sorte. On a un héros, un ami, comblé, comme Maxime de Champçay d'Hauterive, de tous les dons qui peuvent rendre un homme séduisant. Il est jeune, il est beau, il est noble, il est grand. Il ne sera jamais rabaissé par la vie. Si on le voit ruiné au premier chapitre, pourquoi s'en inquiéter, puisqu'on sait bien que, au dernier, il sera millionnaire ? On le suit avec intérêt parmi le tapage et les angoisses de Paris et tout à coup c'est la paix profonde d'un manoir de province. On y est avec lui, ou plutôt on y voudrait

Digitized by Google

être à sa place, si on avait, comme lui, vingt-cinq ans. Là-bas, là-bas que ne puis-je courir ! Et trois fois béni est le poète qui nous y mène au moins par l'imagination ! Là vit cachée une belle jeune fille, perdue dans ses tristes pensées, fleur de la solitude et qui a le sauvage parfum des landes. Elle est riche, il est pauvre. Seuls tous deux et de même race, seuls égaux par le cœur dans ce pays retiré ! Comme ils vont s'aimer, si loin de tout ! Comme ils goûteront la solitude qui les enveloppe ! Quels beaux soleils ils auront ensemble ! Et de quelle lumière chaque jour plus douce s'éclairera pour eux le paysage accoutumé ! A la vérité, ils ne s'aimeront pas tout de suite ; cela serait dommage pour le roman qui finirait trop tôt ; mais ils sentiront tout de suite qu'ils doivent s'aimer et que la chute du ciel serait plus probable qu'un événement qui les empêcherait de se donner pour toujours l'un à l'autre. En attendant, ils s'irritent et se repoussent par leurs qualités mêmes ; elle, portant le noble tourment de sa richesse et des orgueilleuses défiances qu'elle lui inspire sur le désintéressement de ceux qui lui parlent d'amour ; lui, silencieusement enfermé dans sa pauvreté fière pour laquelle il lui semble qu'elle n'a pas encore assez d'égards ! Jugez de leur bonheur, quand un hasard trahit le secret réciproque qu'ils cachent au plus profond de leur sein ! Pour ne pas rester au-dessous

Digitized by Google

du généreux scrupule de celle qu'il aime, il jurera de ne l'épouser que s'il devient aussi riche qu'elle, ou elle, aussi pauvre que lui ; et, pour que cet héroïque serment ne soit pas leur éternelle séparation, elle se dépouillera elle-même de sa fortune. Mais j'aurais une faible idée de la Providence et du notaire des deux familles si, malgré ce double sacrifice, ils ne finissaient pas par apporter chacun, dans la maison modeste où s'abritera leur amour, une centaine de mille livres de rente, récompense et parure nécessaire des beaux sentiments dans toutes les histoires qui valent la peine d'être contées.

Et voilà ce que j'appelle un vrai roman, un roman type ! La plus plaisante idée qui ait passé par la tête de notre génération physico-boursico-didactico-chimiste, ç'a été de reprocher à Maxime de Champçay d'Hauterive d'avoir trop de qualités. Qui a jamais ouï dire, avant ce siècle de cuistres, qu'un héros de roman pût être trop parfait ! Ce serait bien la peine d'errer parmi les nuées bleues pour y faire son rêve et de ne le point faire le plus beau possible ! Et pourquoi est-ce donc qu'on a trouvé, dès l'origine, trop de qualités à Maxime ? Parce qu'il goûte la nature et les poètes ? Parce qu'il sait nager, tirer les armes, jouer du piano, dessiner, monter à cheval, danser, ramer, le tout fort convenablement ? On juge que ce sont là dans un seul homme plus de

Digitized by Google

talents que n'en comporte la vraisemblance ! Que voulez-vous ? Maxime de Champçay d'Hauterive aura été, je suppose, mal élevé. Il aura perdu à apprendre toutes sortes de choses inutiles et à se donner la mince satisfaction de devenir un cavalier accompli le temps précieux que d'autres plus sages emploient à se meubler l'esprit de grammaire comparée et de morceaux choisis de belle littérature, extraits de Poirson et Cayx ou de Victor Duruy. Il est heureusement fort rare, j'en conviens, qu'on applique aux jeunes gens un système d'éducation aussi frivole que celui par lequel a passé Maxime. Mais enfin, ce n'est pas le comble de l'invraisemblance que cela ait pu arriver une fois. Lui trouve-t-on pour être un personnage réel trop de vertus et de beaux sentiments en même temps que trop de mérites ? La vie ne nous offre-t-elle jamais la réalité des beaux sentiments? Mais si ! Mais si ! Dans *le Roman d'un jeune homme pauvre*, mademoiselle Porhoët le dit fort bien à Marguerite.

« Pour mon compte, je ne me pique pas d'être ou d'avoir jamais été une personne fort romanesque ; mais j'aime à penser qu'il y a encore dans le monde quelques âmes capables de sentiments généreux ; je crois au désintéressement, quand ce ne serait qu'au mien. De plus, j'ai du plaisir à entendre chanter les petits oiseaux sous la char-

Digitized by Google

mille et à bâtir une cathédrale dans les nuages qui passent. Tout cela peut être fort ridicule, ma charmante; mais j'oserai vous rappeler que ces illusions sont les trésors du pauvre; que, Monsieur et moi, nous n'en avons point d'autres, et que nous avons la singularité de ne pas nous en plaindre... »

Ainsi parle mademoiselle de Porhoët; elle a raison; oui, il y a encore, par ci par là des Maximes, je n'en doute pas. Il y a même des Marguerites. D'abord il y en a au Monomotapa. Ensuite, il en reste quelques-unes parmi nous. Seulement — et voici par où la vie diffère à son désavantage du roman, — les Maximes dans la vie n'épousent guère les Marguerites. Dieu, qui a créé le ciel et la terre, a jugé que son paradis paraîtrait fade s'il permettait qu'il y eût trop, dès ici-bas, de ces rencontres. Dieu est tout sage, et sa volonté soit faite! D'ordinaire, quand Maxime arrive, il est trop tard d'un jour; Marguerite s'est mariée, la veille, avec M. de Bevallan, puisqu'il faut bien se marier avec quelqu'un et que M. de Bevallan a une belle voiture; et ce qu'il y a de plus triste, c'est qu'elle a bien fait, car sa noble folie aurait pu l'entraîner à pis. Je ne le dis point pour décourager les filles d'agent de change des mariages d'amour; mais, quand elles se piquent de grandeur d'âme et ne veulent pas regarder à la fortune de celui qu'elles aiment, combien de fois n'arrive-t-il

Digitized by Google

pas qu'elles choisissent un Bevallan, moins la voiture ! Hélas ! il y en a aussi de pauvres.

Il est donc trop vrai qu'en ce monde les Maximes n'obtiennent pas toujours des filles de millionnaire et que, par une juste compensation, il ne suffit pas aux filles de millionnaire, quand il leur prend fantaisie de rêver d'un Maxime, d'avoir un million dans leur corbeille pour le trouver à point. C'est précisément pour cela que nous sommes ravis de voir les choses aller dans les livres d'une autre manière ; ceux à qui la vie a mal tourné y prennent leur revanche de la vie ; tout le réalisme du monde ne prévaudra jamais contre cet instinct secret du cœur humain. Aussi M. Octave Feuillet, ayant choisi pour héros le jeune homme pauvre, a eu mille fois raison de faire concourir tous les événements à sa gloire, sans se soucier davantage des géomètres et des physiologistes qui crieront à l'invraisemblance.

Eh ! les romans ont-ils été inventés à d'autre fin que de consoler, de venger, d'exalter et d'enrichir l'honnête homme qui n'a rien ? N'est-ce point là le suprême romanesque ? Et, sans un peu de romanesque, que deviendraient sur cette terre tant de pauvres diables de qui le cœur est plus haut que la fortune ? Je n'ai pas dessein d'exposer à ce propos mon art poétique intime ; on y trouverait beaucoup de choses surprenantes. Au fond, pensez-en ce qu'il

Digitized by Google

vous plaira : si je suis ma pente, il n'y a jamais eu pour moi qu'un auteur parfait ; c'est Scribe, qui a marié tant d'officiers de fortune avec des princesses belles comme le jour, tant de modistes avec des princes palatins, tant de comédiennes avec des ambassadeurs tout honteux de leur petit mérite, sans compter les ambassadeurs sacrifiés au premier ténor par les comédiennes désintéressées. Je ne suis pas exclusif. Je conviens que *l'Enéide* a de belles parties. Je ne dis pas qu'on ne peut pas s'enchanter de *l'Odyssée*. Je me suis bien réjoui avec des contes à dormir debout de l'Arioste. J'ai bien savouré *les Confessions*. J'ai bien pleuré avec *Werther*. Je comprends que La Fontaine ne mît rien « pour le plaisir extrême » au-dessus de *Peau d'Ane* puisque sa mauvaise étoile l'a fait naître dans un temps où il n'a pu lire ni *les Trois Mousquetaires* ni *le Morne-au-Diable*. Il y a certainement dans *Faust* quelque chose qu'on ne distingue pas très bien. *Rinaldo Rinaldini*, voilà encore un beau livre ! Mais, si l'on me demande quel est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, je ne connais rien qui approche, même de loin, du merveilleux poème de Scribe, où l'on voit la reine de Portugal épouser, au son des fanfares d'Auber, un jeune hidalgo, sans sou ni maille, qu'elle a rencontré en voyage, un jour de pluie, abrité sous le même rocher qu'elle. Aucune épopée au monde,

Digitized by Google

aucune tragédie, aucun drame, aucun roman, aucun conte, ne m'a jamais satisfait pleinement, si ce n'est celui-là. C'est vrai que, à l'époque où j'étais écolier et où je me rongeais les dix doigts à écrire des vers latins affranchis de césure, je ne rêvais que deux bonheurs possibles en ce monde, ou devenir roi de Portugal en épousant la nièce d'un faux-monnayeur, ou avoir un état qui me permît de voir le plus souvent possible *les Diamants de la couronne*, sans être obligé de les mettre en vers latins. Le ciel clément m'a accordé la seconde partie de mon vœu ; j'ai eu de bonne heure mes entrées à l'Opéra-Comique, et quand je suis arrivé à l'âge triste, un Dieu a suscité l'adorable Bilbaut-Vauchelet pour me chanter la Catarina.

En vain me dira-t-on qu'il n'est rien d'aussi usé et que c'est là l'histoire vieille entre les vieilles, puisqu'elle date du temps où les rois épousaient les bergères. J'oserai alléguer à ma défense que c'est tout justement

Le seul temps dont le peuple ait gardé la mémoire;

et le peuple est un grand poète. D'où vient qu'aujourd'hui encore les masses européennes qui ont souffert mille maux des guerres prolongées du premier empire, ne connaissent pas de nom qui leur soit plus dans la tête et dans le cœur que celui de Napoléon? Ah ! c'est que l'empire leur a servi, pour de vrai, sous vingt formes différentes, le joli roman

Digitized by Google

que font, en dévidant leur fil, toutes les grisettes de l'Europe, de la Vistule au Tage : à savoir la couturière qui devient duchesse, et le sous-lieutenant parti du manoir paternel avec la cape et l'épée qui finit par épouser à Notre-Dame de Paris, une fille d'empereur. Vieille ou non, il n'est que cette histoire pour bien plaire à tout le monde — aux grands comme aux petits. Il ne faut pas être grand clerc pour deviner que les reines d'Espagne et les reines d'Angleterre n'éprouvent pas une émotion moins délicieuse à lire *les Diamants de la couronne* ou *le Verre d'eau* que l'alferez et l'enseigne qui montent la garde aux portes de leurs palais.

Si l'on veut bien se rappeler tout ce que j'ai dit souvent du moment littéraire et politique où a paru *le Roman d'un jeune homme pauvre*, — moment marqué littérairement par les premières pièces de Dumas fils, par *Madame Bovary*, par *Fanny*, par *les Faux Bonshommes* de Barrière, etc. ; on verra sous son jour historique *le Roman d'un jeune homme pauvre*, qui fit si profondément dissonance avec le moment. Il semblait, en 1858, que le livre de M. Feuillet fût la protestation et la réaction triomphante de la littérature idéaliste contre la littérature brutale. La protestation n'a pas eu de suite, même chez M. Octave Feuillet.

Digitized by Google

XIII

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Le Nouveau Monde. — La secte des poètes et les cénacles. — Timidité et soumission des cénacles quand ils abordent le théâtre. — M. Villiers de l'Isle-Adam, sa vie, ses prétentions au trône de Grèce, ses écrits; son caractère et son style. — Des enfantillages, du sans-gêne et des scènes héroïques de ce drame.

L'auteur du drame qu'on a représenté au théâtre des Nations appartient à la secte des poètes; car, depuis une quinzaine d'années, les poètes et faiseurs de vers forment chez nous une secte bien caractérisée comme les positivistes et les francs-maçons. Ils sont grands contempteurs de la foule, ainsi que des sensations trop unies et des formes trop peu compliquées qui séduisent la foule. Ils vivent à part. Ils agitent la langue française dans les lieux solitaires comme les corybantes agitaient le thyrse sur

Digitized by Google

le mont Ida. On pouvait donc, en entrant au théâtre des Nations, s'attendre à quelque chose d'extatique et d'inouï, renouvelé des mystères d'Isis. On a eu tout au contraire un drame poétique et d'un ton élevé, mais écrit avec sagesse, qui a de belles parties, une allure générale simple et grave, et qui, là où il trébuche, choque beaucoup plutôt par la banalité que par la bizarrerie.

Le théâtre est proprement le tombeau des malins et la fin des cénacles. Ah! dans tout autre domaine que le théâtre il est aisé d'appliquer des principes de cénacles; il est aisé de professer des systèmes présomptueux dont on s'enivre comme de hachisch! On renouvelle l'art et la poésie de fond en comble; on ne pactise pas avec le bourgeois et ses mesquines manières de voir; on conçoit gigantesque. On turlupine les maîtres reconnus et acceptés et on ne s'est pas seulement donné la peine de les comprendre. On est impressionniste, expressionniste, luministe et immenséiste. On fait de la peinture intransigeante, de la statuaire récalcitrante, de la musique insociable, des romans réfractaires, sans pieds ni têtes, où les ateliers du haut de Montmartre et les capharnaüms du boulevard Saint-Michel reconnaissent avec exultation la vie comme elle est, exactement, superbement comme elle est. On se fabrique, pour son usage, avec des métaphores et des figures

Digitized by Google

composées cependant de mots français, des langues plus difficiles à entendre pour le simple peuple que le thibétain. Tout cela ne nuit pas trop à un jeune auteur qui a du fond et qui un jour se dégagera. Bien au contraire. Il est toujours sûr de trouver vingt-cinq fanatiques, qui admireront son insenséisme, et quelques milliers de bonnes âmes, qui, sans trop y aller voir, se diront sur la foi des vingt-cinq fanatiques : « Il paraît qu'un tel est tout de même bien fort ! » Ainsi un jeune nom se répète, avant que le public connaisse rien de lui qu'un écho vague.

Il est bien remarquable que tous ces novateurs et ces chefs d'école — même les mieux doués — mettent une sourdine à leur témérité et laissent leurs audacieuses doctrines tout au fond de leurs poches dès qu'ils abordent le théâtre. Auraient-ils donc peur du vil bourgeois qui peuple la salle ? Les feux du lustre et de la rampe ont-ils donc quelque secret pour faire pâlir l'orgie de lumières des luministes en toute branche ? Toujours est-il que le théâtre refroidit bien les plus fervents constructeurs de système. C'est ici que les schismes littéraires ne demandent plus à la fin qu'à capituler. C'est ici que les blasphèmes font amende honorable. C'est ici que les théories à tapage et à panaches viennent abattre leurs plumets et éteindre leurs chapeaux

Digitized by Google

chinois. M. Victor Hugo, oui, M. Victor Hugo, lui-même, quand il monte à la scène, s'y établit avec assez de résignation dans les bonnes vieilles tirades de la tragédie classique. M. Zola y sombre paternellement dans le pur Victor Ducange. M. Jean Richepin, roi des gueux et docteur ès arts truculents, y courbe sa belle tête de Sicambre et ne la relève que pour pratiquer les évangiles bucoliques de Topffer et de Florian. Il y a, pour les ouvrages de l'esprit, comme pour tout, et les dominant, une nature des choses dont Boileau, Aristote, Fénelon, Horace n'ont fait que traduire en formules claires les commandements intimes. Cette nature des choses est bien plus impérieuse et bien plus intolérante au théâtre que dans le livre. Elle s'y impose mécaniquement et fatalement.

La métamorphose mortifiante qu'a subie M. Villiers de l'Isle-Adam, lorsqu'il a entrepris de composer un drame destiné à être joué pour de vrai, démontre une fois de plus ces vérités. Avec quelle condescendance cet initié à l'inintelligible s'est profané dans nos pratiques communes! Avec quelle lâcheté ce prophète intraitable du style *habal habalim* a-t-il parlé notre jargon de tous les jours, qui est d'une limpidité si plate! Cette langue française usuelle, qu'il a consenti enfin à prendre, il l'a fleurie sans doute, il l'a parfumée, il l'a dorée selon son goût et

Digitized by Google

ses moyens; il en avait le droit. Ce n'en est pas moins l'odieuse langue de tout le monde.

La plupart des lecteurs ne connaissent guère, je suppose, les écrits de M. Villiers de l'Isle-Adam. Je ne les connais pas beaucoup plus qu'eux. Ce n'est ni leur faute ni la mienne. Sauf un récent volume, les *Contes cruels*, édité par M. Calmann Lévy, rien ne circule de M. Villiers de l'Isle-Adam. Il a pourtant déjà publié suffisamment de choses. Il a publié les *Histoires moroses* dans lesquelles on rencontre, à ce qu'il paraît, un type génial, Bonhomet. Il a publié trois drames non représentés, *Ethel*, *Axel* et *Morgane*, dont le dernier a produit un grand effet de lecture, en l'année 1866, dans un salon des Batignolles, chez M. de Ricard, poète, edgardpoëtiste et marquis, bien connu des Parnassiens. Il est aussi l'auteur d'*Isis* et des *Réflexions diplomatiques*. Toutes ces œuvres sont introuvables, soit que chaque volume ait été enlevé le premier jour de chez le libraire par l'avidité des générations naissantes, soit que M. Villiers de l'Isle-Adam n'ait daigné les tirer qu'à vingt-cinq exemplaires pour les vingt-cinq idolâtres dont tout excentrique marche escorté.

Je me rappelle encore le moment où le nom de Villiers de l'Isle-Adam courut pour la première fois sur les bouches des hommes. Il s'agissait de politique

Digitized by Google

et non de poésie. C'était il y a plus de vingt ans. En ce temps-là, pour son malheur et pour le nôtre, l'empereur Napoléon III, le romanesque et généreux songeur d'histoire, tenait entrepôt et faisait l'exportation des rois et princes de tout numéro pour les nationalités en tout genre. Il avait Augustenbourg pour le Holstein; Charles de Hohenzollern pour la Roumanie; Maximilien pour le Mexique. Au bal de l'Opéra et sur les hauteurs qui dominent à l'Ouest la rive droite de la Seine, on ne rencontrait que candidats à des couronnes diverses. Mustapha Fazil, qui habitait au coin du boulevard Malesherbes et du boulevard Courcelles, convoitait au principal la vice-royauté d'Egypte et subsidiairement l'empire des Osmanlis. Je ne sais quel gentilhomme français, se disant le dernier descendant d'Arpad, d'ailleurs batteur d'estrade à travers les bureaux de rédaction de Paris, se destinait au trône de Saint-Etienne; l'*Opinion nationale*, deux fois la semaine, démontrait que ses titres primaient de beaucoup ceux de l'empereur François-Joseph.

Evidemment, l'heure était venue de se produire pour un homme qui s'appelait Villiers de l'Isle-Adam, et qui logeait à Montmartre. M. Villiers de l'Isle-Adam visa au trône de Grèce, pendant la vacance, sous prétexte que le personnage le plus célèbre de sa famille et de son nom avait, en 1522,

Digitized by Google

défendu Rhodes contre l'Infidèle. Poète, du haut du Moulin de la Galette, Pisistrate, Périclès, Démétrius de Phalères et toute la ligue, te contemplent; tu régneras sur l'Hellade, la presqu'île et les îles! Ce fut très sérieux. M. Villiers de l'Isle-Adam fut reçu, dit-on, une ou deux fois aux Tuileries qui était à ce moment le paradis des gens à idées. Je ne sais comment l'affaire manqua. Probablement, l'Angleterre eut des soupçons. Il fallut retomber de ce beau rêve olympique sur la colline de Montmartre. M. Villiers de l'Isle-Adam n'a pas écrit de conte plus cruel que celui-là.

On ne saura jamais ce qu'eût été le roi de Grèce. Avant on ne connaissait encore l'auteur et l'écrivain que par les *Contes cruels*. C'est un livre de faux blasé; je n'en conseillerai la lecture à personne, si ce n'est à ceux dont les circonstances de leur vie ou de leur culture intellectuelle auraient déjà fait des blasés très réels. L'auteur cherche le fantastique, l'ironique et le terrible, beaucoup plus qu'il ne les atteint. L'aliénation mentale, soigneusement composée et voulue, n'est pas le fantastique; le lugubre et le répugnant ne sont pas le terrible; les paradoxes d'atelier ne sont pas la puissante amertume du moralisme; la mystification à froid n'a que l'apparence de la grande ironie qui dissout les triomphes de l'iniquité, de la médiocrité, du pré-

Digitized by Google

jugé bête et nous en venge. Surface d'Edgar Poë ! Pastiche de Byron ! Dégénérescence de Flaubert ! Factice de factice ! Quand on se propose de tourner en dérision et de bafouer les succès imbéciles, dont ne chôme aucun temps, il est assez ingénieux de supposer que le célèbre électricien Bathylius Bottom vient d'inventer une puissante *machine à gloire* qui produira de la gloire comme un haut-fourneau produit de la fonte, comme X*** et Z*** produisent des poèmes, des opéras comiques et des comédies. Cette machine incomparable fera applaudir aveuglément X*** et Z***; en même temps « elle huera, braiera, sifflera, croassera, glapira et conspuera » les pièces sublimes des fiers génies qui ne veulent souffrir ni collaboration, ni coupures, ni immixtions directoriales dans leurs chefs-d'œuvre. Certes, la moquerie est sanglante. Pour que l'idée fût solidement originale, pour qu'elle fournît un vrai conte d'Edgar Poë, il faudrait que l'auteur, comme eût fait Edgar Poë, nous expliquât sa machine en détail, nous la montrât vraisemblable et nous y fît croire. C'est cela qui manque aux *Contes cruels*. Leur cruauté ne nous fait pas frissonner. Elle est artificielle et composite. Nous n'y croyons pas.

Ni le style ni le talent d'ailleurs ne font défaut dans ces *Contes*. A chaque instant, des descriptions de dix-huit à vingt lignes qui sont des merveilles

Digitized by Google

de l'art de dire : la rue de Paris un jour de revue, le babil parisien un soir de souper, au moment du champagne, dans le salon rouge de la Maison-Dorée; Sparte, attendant les nouvelles de Thermopyles. Il y a dans ce dernier tableau quelque chose qui rappelle la puissance de restauration historique que Flaubert a déployée dans *Salammbô* et aussi son habileté de placage. Le style des *Contes*, en effet, sue la recherche et l'effort comme le choix même des sujets. M. Villiers de l'Isle-Adam appartient à une école d'écrivains qui obtiennent du vocabulaire français tous les tours de clown et tous les flamboiements qu'on en peut souhaiter. Mais il s'excite par les mots et se grise des mots. Bien souvent il perd pied et il est enlevé vers l'inconcevable sur l'aile de ces mots vides de sens. *Habal habalim vek-hol habal;* il nous jette à la figure de ces formules hébraïques pour nous bien persuader que ce qui les enchâsse est du français; c'est toujours de l'hébreu pour nous. C'est toujours de l'*habal habalim*. Lorsqu'il nous décrit ce qu'il appelle les « Cieux absolus », — occupation bien inattendue de la part d'un écrivain qui nous a promenés jusque-là, avec un vouloir compassé, dans les lupanars, à la morgue et jusque sous la guillotine; — lorsqu'il nous peint « les anges, effluves éternisés de la Nécessité divine », lesquels réflexes ne s'extériorisent que dans l'extase qu'ils

Digitized by Google

suscitent et qui fait partie d'eux-mêmes », nous soupirons après les clartés de l'Apocalypse.

Or, M. Villiers de l'Isle-Adam ne nous le cache pas au cours de son livre. Si après les *Histoires moroses* et les *Contes cruels* et le drame de *Morgane*, qui a retenti en chambre, à Batignolles, en 1866, il n'a pas forcé les portes du temple de Mémoire, où il a eu la douleur de voir entrer comme dans leur moulin les Scribe et les Dumas, c'est qu'il a le respect de son style et de ses conceptions; c'est qu'il ne voudrait ni retrancher de ses conceptions le trottoir et les déesses qui le battent (et c'est encore ce qu'on trouve dans ses *Contes* de plus distingué et de plus riant), ni ôter de son style les beautés fulgurantes du genre de celles que nous venons de signaler. Très bien! Un jour vient cependant où il veut qu'on le joue. Que fait-il alors? Il retranche; il coupe; il émascule; il pose des abat-jour et des persiennes sur ses rayonnements; il se soumet aux immixtions directoriales, comme le premier venu qui a le bonheur de ne point porter le joug implacable et la chaîne fatale du talent. Adieu l'intransigeance! Adieu les cieux absolus! Adieu les sensations des mortes dans leurs cercueils et du tortionnaire amateur sur les échafauds! L'inflexible et dédaigneux dilettante de l'inintelligible, de l'inconcevable, du cruel, de l'immoral et de l'atroce essaye

Digitized by Google

tout bêtement d'exprimer des sentiments sains et héroïques dans la langue du bon sens, d'écrire en un style sans préciosité et sans prestidigitation un drame cornélien ! Il essaye plus tôt qu'il ne réussit. Mais, comme on lui crie volontiers *bravo* dans la nouvelle voie où il s'engage ! Comme on souhaite qu'en d'autres essais de ce genre il cherche et rencontre son avenir !

Il y a bien de l'inexpérience dans le drame *le Nouveau Monde* dont le titre d'abord est trop vaste et trop ambitieux pour le sujet. Il y a aussi de vrais coups d'aile. Je ne vois pas, par exemple, pourquoi l'Irlandaise Ruth Moore, l'héroïne de M. de Villiers, a consenti à épouser lord Cecil, pair d'Angleterre et ministre de Georges III. Elle aimait avant le mariage un jeune compatriote à elle, Stephen Aswhell, qui est parti pour la Virginie afin d'y faire fortune. Le soir des noces, elle a déclaré à lord Cecil qu'elle ne serait jamais à lui. Puis elle l'a supplié de lui accorder la grâce d'un divorce. Elle ne lui a pas avoué toutefois le sentiment qu'elle nourrit pour Stephen. Lord Cecil a le cœur grand et fier. Il aime Ruth Moore et ne veut pas la contraindre. Le divorce par consentement mutuel va s'accomplir au moment où s'ouvre l'action. Lord Cecil met au divorce une condition : c'est que la femme qui a eu l'honneur de porter son nom lui promettra de ne

Digitized by Google

jamais accepter celui d'un autre homme. Ruth Moore s'y engage, sacrifiant ainsi le souvenir de Stephen à son respect pour le nom de lord Cecil comme elle a sacrifié le bonheur dans le mariage à la pensée de Stephen. Lord Cecil, lui, ira oublier sa femme dans le nouveau monde. Les treize colonies sont en pleine insurrection. Le roi Georges III a offert à lord Cecil le commandement des troupes chargées de faire rentrer l'Amérique dans le devoir. Lord Cecil a accepté.

Tout ce commencement d'acte marche bien. Les deux caractères de lord Cecil et de Ruth Moore sont posés nettement. Le dramatique qui réside dans leur situation respective est saisi et rendu de plein, sans artifice et sans biais. C'est le choc direct et franc de deux âmes nobles, dignes l'une de l'autre, si la passion de Ruth Moore pour Stephen ne la séparait de lord Cecil.

Le juge va prononcer le divorce. Alors commencent, dans le progrès du drame, pour ne plus guère s'arrêter pendant les deux actes suivants, les accrocs, les fautes et les culbutes. Dans le moment que le juge adjure les assistants de déclarer si quelqu'un d'eux s'oppose au divorce, une femme voilée surgit et s'écrie : « Je m'oppose ». Cette femme et ce voile sont, au théâtre, deux choses dont on s'est déjà terriblement servi. La femme voilée est une

Digitized by Google

Ecossaise d'un sang fatal et voué au crime. Elle a connu Stephen en Virginie; elle l'aime; il importe à sa jalousie que Ruth Moore reste rivée par le mariage à lord Cecil. Elle arrive d'au delà de l'Atlantique tout exprès pour révéler à lord Cecil le secret du cœur de Ruth Moore.

Ce n'est plus alors le même Cecil, tout à l'heure si résigné et si magnanime. Il s'imagine que Ruth Moore l'a trompé en lui parlant de retraite et de cloître, et qu'elle ne désire être libre que pour son Stephen. Il éclate contre elle; il brise son divorce; il la condamne à rester confinée dans leur château du Cumberland, tandis que lui traversera l'Atlantique; il la quitte en menaçant vaguement Stephen, qui se trouve être un des chefs des insurgés d'Amérique, et que le général en chef des troupes du roi Georges saura bien rejoindre et châtier.

Ce n'est plus aussi la même Ruth Moore, tout à l'heure si touchante et si héroïque dans sa fidélité au nom de son mari. A peine lord Cecil a-t-il quitté le château qu'elle fuit elle-même et s'embarque pour la Virginie; il faut qu'elle retrouve Stephen, qu'elle l'avertisse et qu'elle le sauve de la colère de son mari. Il est vrai que Ruth Moore est bien résolue à ne se point donner à Stephen. Mais enfin elle fuit contre le gré de son mari. Elle était soumise et fidèle dans le divorce; elle ne l'est plus dans le

Digitized by Google

mariage. Ces révolutions du cœur sont trop peu ménagées ; l'auteur les conduit trop brusquement ; la perversion de ces deux beaux caractères est trop brusque. Une honnête femme, telle que Ruth Moore, ne se décourage pas si vite de persuader de son innocence un honnête homme qu'elle ne hait pas. Un homme généreux, tel que lord Cecil, ne suppose pas si aisément le mal d'une honnête femme qu'il a appris à estimer et dont toutes les paroles ont l'accent de l'honneur. Il ne croit pas une intrigante, une inconnue, une femme voilée plutôt qu'elle.

Tout est encore plus inexplicable au troisième acte, lorsque Ruth Moore qui a rejoint Stephen se trouve avec lui au milieu du camp américain. Sans rime ni raison, le généralissime américain, Washington, se met dans l'esprit que Ruth Moore est une espionne. Et qui sollicite l'honneur d'arrêter la jeune femme? Stephen lui-même. De ses propres mains, il l'enchaîne. De sa propre voix, il commandera le feu, s'il en est besoin, au peloton d'exécution. Et il ne la croit pas coupable ! et il l'aime ! Je comprends que M. Villiers de l'Isle-Adam a voulu nous présenter la sublime image de l'immolation des affections privées à une belle cause et au devoir militaire. Il retombe ici, par un autre chemin, dans ses excès d'autrefois. Il se sépare jusqu'à l'absurde des

Digitized by Google

sentiments communs du profane vulgaire. Il nous offre un genre de sublime féroce et alambiqué qui n'est ni selon la nature humaine ni selon les lois du théâtre. Le public s'est cabré. Il a fait pis que se cabrer, il a quelque peu ri, quand lord Cecil, s'étant rendu maître du camp américain, y découvre Ruth Moore étendue sur le sol, la relève, et, sans autre explication ni préface, la présente à ses officiers en qualité de sa femme. Au premier acte, lord Cecil passait bien vite de la confiance et du pardon à la vengeance et au soupçon; le voilà maintenant, ce nous semble, qui revient bien vite au pardon et à la confiance. Heureusement pour lui, ses officiers ne demandent pas à se renseigner sur les complications qui ont fait qu'ayant laissé sa femme dans le comté de Cumberland il la retrouve en Virginie, au quartier général ennemi. Ce troisième acte est le comble du sans-façon dramatique.

Mais dans ce drame décousu et semé de péripéties triviales autant que brusques, qui ne nous causent même pas le plaisir mécanique de la surprise, il y a le souffle de l'héroïsme, comme dans *les Mères ennemies*, et de la poésie, comme dans *le Nom* et dans quelques scènes de *la Glu*. Est-ce une renaissance théâtrale qui pointe? N'est-ce que de fausses lueurs de renaissance? Il ne manque peut-être au quatrième acte du *Nouveau Monde* pour être beau

Digitized by Google

sans mélange que de n'avoir pas été immédiatement précédé du troisième, où s'est dessinée la déroute du drame. La mort de lord Cecil, qui en forme le sujet, semble un fragment détaché de la chanson de Roland. Assailli par les Américains, le noble Anglais vient de mourir l'épée nue et en s'enveloppant du drapeau royal aux pieds de la statue de son roi. Le dialogue, l'action, la mise en scène concourent également à l'impression simple et grande qu'éprouve le spectateur. Un vrai caractère d'Anglais superbe, ce lord Cecil!

Heureux cependant M. Villiers de l'Isle-Adam d'avoir fini par être représenté! Il tenait son drame en portefeuille depuis cinq ans. A force de le colporter à travers Paris, il a rencontré des hommes qui ont eu foi en son œuvre. MM. Yveling Rambaud et Pop se sont faits directeurs de théâtre tout exprès pour la jouer. Ils ont pris tout exprès à leur charge le bail du théâtre des Nations. Ils ont recueilli le capital nécessaire à l'exploitation de l'œuvre un peu partout, à droite et à gauche, parmi des bailleurs de fonds auxquels ils communiquaient leur confiance. Ils n'ont lésiné sur rien. Ils ont encadré le drame d'un chercheur, novice encore au théâtre, du même luxe de mise en scène qu'a prodigué M. Perrin pour le *Roi s'amuse*. Ils ont donné à M. Villiers de l'Isle-Adam des forêts vierges d'un

Digitized by Google

éclat printanier et sauvage, des salles de château gothique splendides, des costumes de jeunes Iroquoises dignes d'*Alzire*, des armées, des cortèges, des canons, des trophées. Tout cela disposé et réglé avec une entente de la scène qu'on attendrait à peine d'un vieil *impresario!* Les poètes continueront néanmoins d'errer à travers la ville, gémissant que le bourgeois ne fait rien pour la poésie!

Digitized by Google

XIV

ALEXANDRE DUMAS FILS

I. *LA DAME AUX CAMÉLIAS.* — II. *DIANE DE LYS.* — III. *LES DANICHEFF*

I

LA DAME AUX CAMÉLIAS

Lettre de Dumas à Sarcey. — La *Dame aux Camélias* en 1852 a produit secousse comme *Madame Bovary* en 1857. — Duval père, Duval fils sont des temps qui viennent de naître. — Les sources de la *Dame aux Camélias.* — Il est faux que Dumas ait écrit l'apothéose de la courtisane. — Rigueur, âpreté et sécheresse du système moral.

Si ce n'est en passant, nous n'avions pas encore vu, nous autres gens de Paris, madame Sarah Bernhardt dans *la Dame aux Camélias,* où l'Amérique et l'Europe l'ont admirée tour à tour. Il a fallu que madame Sarah Bernhardt devînt directrice de théâtre pour que nous eussions ce plaisir. C'est l'un des plus vifs

Digitized by Google

qu'elle nous ait encore donnés. Les préférences de madame Sarah Bernhardt la portent d'instinct vers ces rôles, taillés dans le plein des mœurs du Paris moderne. Elle peut y être toute elle-même, c'est-à-dire une femme empreinte et impressionnée de son époque plus qu'aucune autre, et il suffit qu'elle y soit elle-même, pour produire, dans sa force et dans sa pureté, l'illusion du vrai qui est l'objet du théâtre. Dans ces sortes de rôles, les lacunes de son éducation de comédienne ne paraissent plus. Sa nature y frémit toute vive ; ses qualités féminines s'y déploient ; elles subjuguent les yeux, les esprits et les cœurs. Sarah Bernhardt aimait à dire presque au sortir de l'enfance : « Je serai Rachel. » L'a-t-elle été ? L'est-elle ? Par sa faute, la question ne peut même plus se poser ; les éléments de comparaison font défaut, puisque madame Sarah Bernhardt n'a pas eu le courage d'attaquer, comme Rachel, en leurs retraites sacrées, pour leur donner le choc et le recevoir, les personnages de Camille, de Pauline, de Roxane et de Bérénice. Elle est Sarah, si elle n'est pas Rachel, et c'est assez.

On ne pourrait affirmer que Rachel eût parcouru avec le même bonheur que madame Sarah Bernhardt la gamme, riche et précipitée, des sensations de Marguerite Gautier. Cette statue antique ne savait pas mollir ; la ligne en elle était pure, l'ondulation,

Digitized by Google

sèche et maigre. Rachel n'aurait trouvé ni dans les attitudes, ni dans la voix, les caresses et les roucoulements qu'exige le personnage de Marguerite Gautier. Sa voix eût bondi de colère, en prononçant les mots : « Tu aimes ! qu'importe ! et la belle raison ! » Sarah, sans rien ôter à l'amertume de cette plainte, la sait gémir. Rachel eût trop tourné le cinquième acte de *la Dame aux Camélias* à la tragédie noble, comme Dorval l'eût trop tourné au mélodrame pantelant et lamentable. Sarah Bernhardt lui garde son caractère d'élégie familière, qui est le vrai. Pourquoi faut-il qu'au moment de mourir elle renouvelle les exercices d'acrobate qu'elle a mis à la mode dans *Fedora !* Est-ce qu'une jeune femme poétique, qui meurt tout ensemble de désespoir et de bonheur entre les bras de l'amant retrouvé, tombe avec cette cabriole?

Je ne sais si j'oserais prononcer le mot de chef-d'œuvre à propos de *la Dame aux Camélias*. Je garderais plutôt ce mot pour *le Demi-Monde,* mieux composé, qui est d'une conception plus entière, d'un système plus lié et plus suivi. Chef-d'œuvre ou non, *la Dame aux Camélias* a joui tout de suite et continue de jouir d'une popularité légitime, qu'il n'est pas difficile d'expliquer.

Marguerite Gautier aime; elle se sacrifie pour ce qu'elle aime; son sacrifice est cruellement méconnu

Digitized by Google

et elle meurt. Elle est naturelle, sublime et malheureuse. Dans notre état actuel de société, son histoire est plus ou moins celle de centaines et de milliers de créatures, aimables et nobles. Qu'importe que ces créatures soient des courtisanes ou que ce soient d'honnêtes personnes qui se sont placées par leur imprudence dans une situation que le cours inflexible de la société et l'opinion du monde font insoluble! Qu'importe qu'elles soient victimes de la fatalité ou de leur insoumission aveugle aux lois de la vie! Elles vivent et elles meurent; c'est le drame, c'est la tragédie. Combien l'amour est sincère chez Marguerite, elle le montre par la même sincérité qu'elle met à y renoncer. Quand la raison lui apparaît en la personne de M. Duval père, la raison sous ses traits les plus durs, les plus secs, les plus intéressés, elle lui livre tout de suite avec un douloureux désintéressement son cœur à broyer. De même, un peu auparavant, lorsqu'elle faisait le rêve de passer sa vie à aimer Armand et à en être aimée, elle était prête à quitter sans regret son luxe mal acquis pour aller se cacher loin de l'attrait des plaisirs, dans quelque chambrette au cinquième étage; elle eût embrassé de nouveau, avec délices, le travail et les privations, qui, faisant jadis horreur à sa délicatesse, l'ont changée d'honnête femme en courtisane. La vérité de ce caractère est palpitante. Un triste anathème contre l'amour

Digitized by Google

tombera un jour de la bouche de M. Dumas fils : « Amour, égoïsme du cœur, sois maudit[1] ! » On ne saurait appliquer à Marguerite Gautier la malédiction que méritent tant d'hommes amoureux et tant de femmes amoureuses. Marguerite Gautier est devenue toute résignation et toute vertu dès le moment qu'elle est devenue toute amour. Elle expire et, sur son cadavre, nous disons avec la bonne Nichette : « Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'elle a beaucoup aimé. » La parole évangélique est bien en effet la conclusion du drame.

M. Alexandre Dumas écrit beaucoup de lettres. Elles ne sont pas toutes également à propos. Celle adressée à M. Sarcey sur le sujet de la *Dame aux Camélias* mérite pourtant de nous arrêter. M. Sarcey n'a pas jugé que M. Lafontaine qui remplit à la Porte-Saint-Martin le rôle de Duval père y fût fort bon. De cette impression fondamentale, il est résulté chez lui une série ascendante de réflexions qui n'ont pas été du goût de M. Dumas. D'abord, disons-nous, M. Sarcey a trouvé Lafontaine médiocre ou mauvais. Puis, il s'est demandé s'il était possible qu'un comédien plût au public lorsque la tradition, encore que bien récente, l'oblige à aggraver par certains détails de son jeu une scène déjà pénible

1. *Le Supplice d'une femme,* acte II, scène IV.

Digitized by Google

par elle-même. On sait que Duval père, une fois qu'il est entré chez Marguerite Gautier à laquelle il vient réclamer son fils, remet son chapeau sur la tête, en signe de mépris, jusqu'au moment où, ému des explications de la pauvre femme, il se découvre de nouveau en signe d'estime ; c'est le jeu de scène du comédien remettant son chapeau sur la tête, que M. Sarcey condamne comme étant d'une grossièreté intolérable. Enfin, M. Sarcey a conclu non seulement contre le comédien, non seulement contre le jeu de scène du chapeau, mais encore contre la scène tout entière qui est la seule de la pièce où paraît Duval père. Il prononce qu'elle est longue et ennuyeuse autant que brutale; ce qui m'a paru être le sentiment du public à la première représentation. D'autres que M. Sarcey sont allés jusqu'à dire que la scène est inutile et qu'autant vaudrait la retrancher.

M. Dumas réclame contre tout cela à la fois. Il déclare, en dépit du sentiment général, M. Lafontaine excellent; et c'est aussi, d'après lui, l'avis de madame Sarah Bernhardt. Quelques personnes malicieuses penseront peut-être que M. Lafontaine eût paru moins bon à madame Sarah Bernhardt s'il avait agréé davantage au public. M. Dumas défend à fond et à un iota près la scène de Duval père. Ici nous ne saurions lui donner tort, quoi qu'on dise. La

Digitized by Google

scène est sans entrailles ; c'est le caractère et le défaut de la période littéraire dont elle est la marque ; elle n'est ni trop longue ni ennuyeuse ; surtout, elle n'est point inutile ; elle est, au contraire, absolument nécessaire ; elle forme le pivot du drame qui, sans elle, s'écroule. M. Dumas enfin, assume, pour lui, la responsabilité du chapeau sur la tête ; c'est lui qui a inventé ce jeu de scène, dès l'origine, et, à vrai dire, nous serions étonné qu'il eût été inventé par un autre que l'auteur même qui a écrit la scène contestée et qui a conçu le personnage de Duval père.

Au surplus, et sans que je dédaigne cette affaire du chapeau d'un nouveau genre, je saisis dans la lettre de M. Dumas une occasion de revenir sur la *Dame aux Camélias*.

Nous aurions dû d'abord signaler, pour ce qui concerne l'exécution, madame Desclauzas et mademoiselle Valette. La première a compris le rôle de Prudence mieux qu'aucune de ses devancières ; elle y a mis plus de rondeur que d'immodestie bestiasse et une manière d'indiscrétion, qui, étant triste en elle-même, reste amusante pour le spectateur. Telle est, en effet, Prudence, prise à son point ; Prudence est avide, pique-assiettes, parasite, brelandière ; elle pratique la morale et la politique de la galanterie ; elle fait sans difficulté les commissions entre ces messieurs et ces dames ; elle n'est ni

Digitized by Google

méchante, ni perverse, ni agent de corruption. Elle ne se permet pas de donner les mauvais conseils qu'on ne lui demande pas. Jamais, par exemple, elle ne dit un mot de travers à la gentille Nichette.

C'est cette Nichette que mademoiselle Valette représente avec beaucoup de tact. Je ne sais pourquoi le personnage de Nichette a eu le don d'agacer mon sage confrère, M. Charles Bigot, si instruit et si pénétré des choses de notre littérature. Nichette me charme. Je ne reproche pas à M. Dumas de la qualifier d'honnête fille. C'est une honnêteté à la parisienne, qui à quelques lieues de Paris, seulement, à Chartres ou à Melun, ne serait plus tenue pour de l'honnêteté, mais qui n'en est pas moins réelle et foncière. Les amours de Nichette avec Gustave n'ont pas suivi la voie correcte des rites. Ils finissent par le prêtre et le maire tandis qu'il est d'usage de commencer par eux. Je n'insiste pas. Nichette a eu tort d'en agir à la bonne franquette. Généralement, ces unions qui se concluent dans une mansarde, l'Amour étant le prêtre et la voûte des cieux le témoin, sont sujettes à cassure. Mais Gustave est un brave garçon qui ne voudra pas priver longtemps Nichette des consécrations dont ne se passent pas les braves gens. Gustave peut épouser Nichette sans folie ; il a éprouvé ses qualités ; elle ne lui a pas porté en dot, dans son cinquième étage laborieux, l'orgueil, la

Digitized by Google

dépense et la gourmandise, comme font, en cas semblables, tant de jeunes femmes pauvres qui croient que leur amour est une réponse à tout parmi les difficultés de l'existence et que, quand l'amour est sincère, il a tous les droits, sans autre vertu. Scéniquement comme moralement, Gustave et Nichette se présentent à souhait. Il était nécessaire pour rester dans la vérité de la vie et dans la mesure d'émotion du théâtre que M. Dumas plaçât à côté de Marguerite Gautier, irrémissiblement perdue, Nichette qui a fait une faute qu'elle aura la chance bien rare de réparer. Le pathétique de la scène finale est à la fois adouci, endolori et ennobli par le mariage et le bonheur de Nichette qui forment un contraste naturel et simple avec la destinée tragique de Marguerite Gautier. A elles deux, Nichette et Marguerite peuvent formuler, sans ton de prédication, la moralité complète de cette belle, dramatique et si commune histoire. Marguerite dit : « Vous voilà donc mariés... vous serez encore plus heureux qu'auparavant. » Nichette dit : « Dors en paix Marguerite; il te sera beaucoup pardonné parce que tu as beaucoup aimé. » Quand elle prononce ainsi sur le cadavre de Marguerite la parole sacramentelle, Nichette vient de se mettre en situation de faire souche d'honnêtes gens. Elle est en toilette nuptiale, elle revient de l'église, elle arrive épurée d'entre les mains de Dieu. La toile tombe sur ces horizons.

Digitized by Google

La Dame aux Camélias, en 1852, a produit secousse comme *Madame Bovary* en 1857. Les deux œuvres sont filles du même moment historique qui a son expression politique dans le coup d'Etat du 2 décembre 1851. Comme *Madame Bovary, la Dame aux Camélias* a été un point de départ. Elle n'offre pourtant pas le caractère complet d'un produit pur de l'époque impériale. Elle a ceci de commun avec *Diane de Lys* et se distingue du *Demi-Monde* et du *Fils Naturel* par ceci, qu'elle tient beaucoup de la période précédente. Marguerite Gautier, au moins par la forme et l'essence de sa passion, Gustave, Nichette, sont encore des figures du temps de madame Sand, de Scribe, d'Hugo, de Dumas père et des années enchantées de la Restauration et du règne de Louis-Philippe, où l'âme bourgeoise française a vécu et flotté dans un nuage de poussière d'or. Duval père, Duval fils et tout le reste sont des temps qui viennent de naître.

Le jeune auteur n'est point parvenu du premier coup à donner à sa conception l'aspect typique qui la fixe. Il a pu écrire son drame, ainsi qu'il l'a conté, en quelques jours, de verve et comme sur le trépied [1]. Le drame n'en résultait pas moins d'une

1. Voyez l'écrit intitulé: *A propos de la Dame aux Camélias.* On trouve ce morceau intéressant dans le *Théâtre complet d'Alexandre Dumas fils, avec préfaces inédites.* — Sept volumes. Paris, Calmann Lévy.

Digitized by Google

élaboration antérieure, qui n'appartient pas tout entière à M. Dumas. On ne peut pas oublier que M. Dumas avait traité d'abord le sujet sous forme de Nouvelle, car le mot de roman serait trop ambitieux pour le récit qu'il a publié, sous ce même titre, *la Dame aux Camélias*, en 1848. Le récit, chaleureux et vivant, mais d'une composition générale par trop indigeste, loin de laisser se dégager déjà le futur drame, ne se dégage pas assez lui-même des souvenirs de *Manon Lescaut*. C'est tout au plus si l'on y sent, ce qui ressort si bien de la pièce, dans quelles conditions de société différentes de celles de l'an 1730, parmi quelles mœurs et quels préjugés nouveaux, l'auteur a transporté l'aventure de Manon et du chevalier des Grieux. A regarder les dates, connues de tous, à ne considérer que la chronologie toute nette des premières représentations, qui fait foi jusqu'à rectification dûment justifiée sur preuves détaillées, ce n'est pas M. Alexandre Dumas qui a transporté le premier au théâtre le thème dramatique si émouvant dont les éléments sont épars dans le récit de 1848. On les trouve déjà habilement disposés et mis en vive lumière scénique dans une pièce en cinq actes, mêlée de chants qui avait précédé le drame *la Dame aux Camélias*, qui avait été jouée avec un succès retentissant et qui demeurera toujours en bon rang dans l'histoire de notre littéra-

Digitized by Google

ture dramatique. *La Vie de Bohème* de Barrière et Mürger fut représentée sur le théâtre des Variétés, le 22 novembre 1849. *La Dame aux Camélias* fut jouée au Vaudeville de la place de la Bourse, le 2 février 1852. De *la Dame aux Camélias*, récit romanesque (1848), à *la Vie de Bohème*, pièce (1849), les emprunts avec transformation sont manifestes ; ils sont criants ; de même de *la Vie de Bohème*, pièce, à *la Dame aux Camélias*, drame, le décalque crève les yeux. Le cinquième acte, admirable, de *la Dame aux Camélias*, c'est le cinquième acte de *la Vie de Bohème;* la mort de Marguerite Gautier, c'est la mort de Mimi. Il n'existe pas de différence, pour le rôle joué dans l'action, entre l'oncle Durandin *(Vie de Bohème)* et Duval père *(Dame aux Camélias)*. La scène capitale de *la Dame aux Camélias*, sur laquelle M. Sarcey et M. Dumas disputent en ce moment, l'entrevue de Duval père et de Marguerite Gautier (acte III, scène IV) c'est l'entrevue de Durandin et de Mimi, acte III, scène IX de *la Vie de Bohème*. Tous deux, Duval et Durandin, après avoir malmené et gravement offensé la maîtresse de leur fils ou neveu, s'adressent à son bon cœur et la supplient de provoquer une rupture qu'ils désespèrent d'obtenir de l'amant ; toutes deux, Mimi et Marguerite, ont l'idée, pour consommer le sacrifice, de faire la seule chose que l'amant ne saurait pardonner. On rencontre des ressemblances et

Digitized by Google

des adaptations jusque dans les détails. Telle ruse de métier, dont se sert M. Dumas, a déjà été employée par Barrière et Mürger. La phtisie du dénouement s'annonce, dans les deux pièces, dès l'exposition, de la même manière. Dans *la Dame aux Camélias :*

MARGUERITE

Non; moi, je danserai avec lui.

(Marguerite polke un mouvement et s'arrête tout à coup.)

SAINT-GAUDENS.

... Qu'est-ce que vous avez?

MARGUERITE.

Rien; j'étouffe un peu, etc., etc.

Dans *la Vie de Bohème :*

BENOIT *entrant le premier.*

Nous y voilà.

(Mimi entre et s'appuie sur le bois de lit).

Asseyez-vous, Mademoiselle, vous paraissez souffrir.

MIMI *la main sur la poitrine.*

Oui, de là... C'est quand je monte, mais ce n'est rien...

Il est incontestable, ainsi que je viens de l'observer, que tous ces incidents, si notables et si saillants, Barrière et Mürger sont allés les chercher dans *la Dame aux Camélias*, récit. L'œuvre initiale de Mürger, *les Soirées de la vie de Bohème*, qui avait paru par tran-

Digitized by Google

ches, en 1848, dans *le Corsaire* (elle forme aujourd'hui un volume de la collection Calmann Lévy) n'en a pu fournir aucun. Elle n'a fourni que le nom, nullement le personnage de la Mimi de la pièce. Il n'y apparaît aucun vestige de l'oncle Durandin, pas même le nom. Seulement, on ne peut point refuser à Barrière et Mürger le mérite d'avoir deviné dans *la Dame aux Camélias*, récit, l'œuvre théâtrale et d'en avoir tiré les premiers une élaboration dramatique touchante, sur laquelle M. Dumas n'a eu ensuite qu'à travailler. En ce sens ils ont été, eux aussi, à leur tour, les inspirateurs de M. Dumas [1].

Mais dans *la Vie de Bohème* le drame de Mimi naît

1. J'ai dit que j'expose ici les faits tels qu'ils résultent de la chronologie, la première représentation de *la Dame aux Camélias* étant postérieure de deux ans et trois mois à la première représentation de *la Vie de Bohème*. Je dois pourtant faire remarquer que M. Dumas raconte dans l'*A-propos de la Dame aux Camélias* que son drame a été parachevé par lui en 1849 et présenté alors au Théâtre-Historique, qui le reçut, mais qui dut liquider avant d'avoir joué la pièce. En ce cas, *la Dame aux Camélias*, drame, aurait été composée avant *la Vie de Bohème*, pièce, ou tout au moins en même temps. D'où vient alors la conformité complète entre le sacrifice de Mimi et celui de Marguerite, entre la scène Durandin et la scène Duval père, entre le cinquième acte de Dumas et le cinquième acte de Barrière et Mürger? Le fait que ces trois auteurs ont puisé à la même source qui appartient à M. Dumas, *la Dame aux Camélias*, ne suffit pas pour expliquer de telles rencontres. M. Dumas aurait bien dû nous éclaircir un point aussi curieux d'histoire littéraire.

Digitized by Google

et court comme un épisode parmi d'autres épisodes. Dans *la Dame aux Camélias*, le drame de Marguerite Gautier est saisi corps à corps ; il a la largeur, la simplicité, la moralité qui manquent au drame de Mimi. C'est pourquoi le succès de *la Dame aux Camélias* a pris tout de suite en 1852 un autre caractère que le succès de *la Vie de Bohème* en 1849 ; c'est pourquoi les destins des deux ouvrages, *fata libelli*, ont suivi un cours tout différent. *La Vie de Bohème*, avec ses mœurs vraies et cependant un peu artificielles, pittoresques, mais restreintes, est restée une œuvre solitaire autant qu'elle est originale. *La Dame aux Camélias* a fait souche. Un cycle s'est formé autour d'elle. On a pris parti avec passion pour ou contre l'œuvre, pour ou contre le personnage de Marguerite, qui a été exaltée et diffamée de la même façon que le peuvent être des personnes réelles. Lambert Thiboust et Barrière ont répondu à *la Dame aux Camélias* par *les Filles de Marbre* (1853). Léon Laya et Prémaray ont riposté aux *Filles de Marbre* par *les Cœurs d'or* (1854) et les deux pièces, surtout la seconde, doivent être tenues pour quelque chose de plus que des œuvres de polémique et de circonstance. Il y a dans les *Cœurs d'or* un type, le prince de Rezay, qui ne laisse pas que d'avoir servi plus tard à M. Dumas pour son *Ami des femmes*. « Tenez, messieurs, dit ce Rezay au début de la pièce, laissons

Digitized by Google

là, s'il vous plaît, les dames aux camélias et les filles de marbre, je sais qu'aujourd'hui la *France est divisée en deux camps* au sujet de ces pauvres pécheresses ; mais je vous avoue que je ne suis ni dans l'un ni dans l'autre ; je me tiens sagement sur la limite. » Le mot de Rezay n'a rien d'exorbitant. *La Dame aux Camélias* divisa Paris, si ce n'est la France, en deux camps.

Quelque chose avait craqué dans l'âme française et la société française, au Vaudeville, le 2 février 1852, comme deux mois auparavant quelque chose avait craqué dans l'Etat le 2 décembre 1851. Le craquement n'était pas du tout de la nature qu'on croyait. Il est faux que M. Alexandre Dumas, comme l'en accusaient ses adversaires, eût écrit l'apothéose de la courtisane et donné toute licence sur la société et ses lois aux passions du cœur, abaissées désormais de la femme vertueuse (Indiana, Valentine, madame de Raynal, Adèle d'Hervey, etc., etc.) à la fille de boudoir. Si le jeune auteur de *la Dame aux Camélias* avait péché, c'était bien plutôt par l'excès contraire. A la vérité, M. Dumas, dans sa pièce, glorifie l'amour sincère et qui s'immole ; c'est qu'en effet cet amour-là est noble, presque toujours il épure et il ennoblit. A la vérité encore, M. Dumas met l'amour vrai dans un cœur de femme perdue ; c'est qu'en effet l'amour souffle où il veut. Mais cette femme perdue,

Digitized by Google

il ne l'exalte pas; il la rabat avec une cruauté froide et résolue ; cet amour noble, plus il le glorifie en son essence, plus il l'écrase en fait, sous l'idée inexorable de l'ordre. C'est à quoi lui sert Duval père. Ce personnage a pour fonction de nous démontrer *ex professo* la vanité des sympathies que nous inspire l'amoureuse Marguerite. De même que le comte, dans *Diane de Lys*, Georges Duval est un espèce de préfet ou de chef de division préposé à la morale; il la recommande, moins comme quelque chose de juste en soi, que comme une force impérieuse qui se fait obéir quand même et qui a toujours le dernier mot, ne fût-ce que par le mal qu'elle est assurée de faire à qui la brave. La morale apparaît ici comme une « cause », ou une « loi » de même ordre que l'électricité et la pesanteur. Plus de divin élancement des cœurs: les convenances, les nécessités sociales, la toute-puissance dure et supposée légitime des choses et des personnes classées sur les *outlaws*, sur les gens sans capital ni gîte. Plus d'idéal : des faits qui s'enchaînent. Plus de droit au bonheur : la fatalité des conditions et des circonstances.

Voilà ce qu'allaient nous dire, pendant trente années, la littérature et la philosophie. Le 2 décembre nous disait dans le même temps : Plus d'âmes conduites par le tourment du mieux, et ayant, pour instrument du mieux, la liberté. Il n'y a dans le

Digitized by Google

monde politique qu'une série de réalités positives qui, toutes, se ramènent à deux réalités plus générales : le désordre et le gendarme. Je choisis et rétablis le gendarme. Tant pis dorénavant pour qui rêve de beaux désordres. Une fois de plus, la politique et la littérature exprimaient ou accomplissaient ensemble la même révolution spirituelle et psychique.

Nous ne croyons pas nous tromper en voyant ainsi le fond de la pièce de M. Dumas. Le père Duval en est le grand ressort. Retrancher la scène où il paraît, ce serait briser le ressort et faire tomber toute la machine en morceaux. Envisagée sous son jour, la scène est rigoureusement déduite et sobrement écrite. C'est une série de coups de couteau portés d'une main sûre par très haute et très puissante dame, la Morale. Sauf deux ou trois expressions qui sont d'une indélicatesse inexplicable, comme quand Duval père se met à appeler Marguerite de son petit nom, je n'y trouve rien à y changer. Et, puisque telle est la scène, le chapeau sur la tête ne vous paraît-il pas un procédé de l'art matériel du geste, parfaitement adapté, pour en rendre sensible l'implacabilité morale ou la moralité implacable ? Ce qui est vrai, c'est que M. Lafontaine ne réussit pas à faire passer le geste.

Digitized by Google

II

DIANE DE LYS

Dans *Diane de Lys* on peut démêler tous les Dumas de l'avenir. — Longueurs de l'action : mélange de deux manières dans le style. — Mais déjà on reconnaît le dramaturge supérieur. — Beautés dramatiques de l'œuvre. — Caractère de Diane.

Le Vaudeville vient de reprendre *Diane de Lys*, C'est une représentation qui a laissé à désirer, non point tant pour le talent des acteurs que pour le mode d'interprétation de la pièce. Les acteurs ont encore exagéré par leur débit le ton terne et en dedans du dialogue. Ils prenaient des temps à toute minute; ils n'avançaient pas; ils nous ont tenu en stalle jusqu'à près d'une heure du matin.

Je ne sais si le Vaudeville avec *Diane de Lys* se refera de l'échec qu'il a subi avec les *Rois en exil*. Du point de vue strictement littéraire qui est le nôtre, mais qui ne saurait être, par malheur, le point de vue exclusif de l'entrepreneur de spectacles, il faut louer tout particulièrement M. Raymond Deslandes d'être allé chercher parmi toutes les pièces

Digitized by Google

de M. Dumas, pour la reprendre, justement *Diane de Lys*. Les longueurs de ce drame, aggravées encore par la lenteur implacable de débit des comédiens qui l'ont joué, ont fait que le public l'a accueilli avec assez de froideur. Le personnage principal, Diane de Lys, n'en est pas moins le caractère de femme le plus poétique et le plus dramatique que M. Dumas fils ait mis au théâtre. De plus, la pièce est un spécimen complet du genre de talent de l'auteur, de ses qualités et de ses défauts de dramaturge, de son génie de moraliste qui est, par parties, ce qu'il y a de plus forcé et de plus baroque en lui, par parties ce qu'il y a de plus hardi et de plus fort, presque toujours ce qu'il y a de plus original. *Diane de Lys* est tout à fait du début de M. Dumas ; c'est sa seconde pièce de théâtre. *La Dame aux Camélias* a été représentée le 2 février 1852, au Vaudeville de la place de la Bourse ; *Diane de Lys* a été représentée le 15 novembre 1853 au Gymnase. *La Dame aux Camélias* et le *Demi-Monde*, qui est du 20 mars 1855, doivent être mis évidemment au-dessus de *Diane de Lys*. Mais tout le reste, ce qui dans tout le reste est le plus vigoureux et du plus sûr coup de griffe, le prologue et les scènes décisives du *Fils naturel*, l'exposition de *la Princesse Georges*, les deux belles fantaisies de morale en action, *les Idées de madame Aubray* et *l'Ami des Femmes*, les deux énergiques

Digitized by Google

concentrations d'éthique et d'émotion, *le Supplice d'une Femme* et *une Visite de Noces*, l'une du trois-six d'éthique, l'autre de l'éthique absolue à 100° Gay-Lussac, tout le reste, dis-je, n'a rien ajouté d'essentiel aux méthodes et aux aptitudes qui s'essayent et se font discerner dans *Diane de Lys*. En *Diane de Lys* sont tous les germes que M. Dumas développera plus tard. On peut y démêler déjà tout le Dumas de l'avenir. On y voit se former son dialogue vif, précis et triste qui, un jour, sera de la chirobalistique toute pure. On y sent se former son goût pour la tirade et la thèse sociale, qui ne l'inspirera pas toujours aussi bien. On y distingue ce qu'il a pris et ce qu'il ne gardera pas longtemps de son père ; comment il se fera de plus en plus l'antithèse systématique et redoutable de ce père glorieux ; comment il deviendra l'un des coryphées de la réaction qui s'ouvre alors et va se poursuivre pendant trente années consécutives contre la littérature, les idées et les passions de 1820 et de 1830. On y entend retentir pour la première fois l'arme à feu qui reparaîtra dans *la Princesse Georges* et dans *la Femme de Claude*, qui sera pour M. Dumas le *deus ex machina* toujours propice, qui finira par devenir aussi tout le fondement de sa bizarre sociologie. On pourrait même, quand on lit *Diane de Lys*, découvrir et s'assurer sans trop de peine que le jour où Emile de

Digitized by Google

Girardin, dramaturge tardif et bien amusant, se mettra en tête, à soixante ans sonnés, d'inventer le drame, son collaborateur approprié, nécessaire, inévitable, fatal, sera Dumas.

M. Dumas a tiré *Diane de Lys* de deux de ses romans de jeunesse, fondus ensemble. Le premier et le second acte de ce double roman, découpé en drame, ne servent de rien pour l'action ; le troisième est surchargé ; le cinquième n'est que la répétition du quatrième. Pièce mal bâtie donc, sans contredit ! Quand elle serait mieux engagée, nouée et dénouée qu'elle ne l'est, la longueur resterait le défaut, déjà sensible à la lecture, qui l'empêcherait de remplir tout son effet au théâtre. La pièce elle-même, prise en son tout, est trop longue ; chaque acte dans la pièce est trop long ; chaque scène dans chaque acte est trop longue ; et dans chaque scène encore, trop long chaque couplet. Rarement, M. Dumas a fait bref ; mais, ailleurs, il a presque toujours fait rapide. *L'Etrangère* et *le Demi-Monde*, à ne compter que le nombre des scènes et des pages, tiennent autant de place et occupent autant d'heures que *Diane de Lys*. Ces deux pièces ne traînent pas ; en comparaison de *Diane de Lys*, elles courent.

La raison de ce phénomène est curieuse. A l'époque où il écrivait *Diane de Lys*, M. Dumas fils était

Digitized by Google

féru de l'idée, sur laquelle il s'est beaucoup refroidi dans la dernière période de sa carrière, de faire du théâtre une copie de la vie, prise au décalque, et du dialogue scénique un miroir pur et simple des conversations du monde. En matière de style, tout au moins, il était réaliste, ou, comme on dirait aujourd'hui, naturaliste. Il nourrissait et ses amis affichaient pour lui la prétention de fouler aux pieds les conventions qui sont le métier courant du théâtre. En général, je ne dis pas cela pour M. Dumas fils, quand un auteur nouveau se pique de partir en guerre contre les vieilles formules de l'art de composer et d'écrire, ce qu'il appelle convention, c'est le génie qui consiste à concevoir le sujet, l'invention qui consiste à le développer, la science et la raison qui consistent à en bien lier les diverses parties. Un auteur de cette sorte peut se faire avec ces belles maximes une carrière également bruyante et commode ; il commence par se construire, plus ou moins péniblement, quelques formes de phrase, et par amasser une quantité respectable d'adjectifs et de métaphores dans ses cahiers d'expressions ; il n'a plus ensuite qu'à prendre dans le tas des choses quotidiennes un thème quelconque, fût-il pauvre, sans moralité, sans vie, sur lequel il plaquera ses formes de phrase et ses adjectifs stériles. Je ne dis pas tout cela, je le répète, pour M. Dumas ; je suis bien obligé

Digitized by Google

cependant de remarquer que le réalisme du dialogue ne lui réussit pas toujours.

Dans le dialogue de *Diane de Lys*, M. Dumas qui n'était pas encore affranchi et débarrassé du bagage littéraire paternel, mais qui cependant voulait être réaliste, et non plus romantique ni classique, s'exprime tantôt comme dans *la Tour de Nesle* et tantôt comme dans les entretiens qui se lient n'importe où, dans l'atelier du peintre, dans un coin de salon, au cercle, sur les boulevards, entre n'importe qui et le premier venu. D'une part, le ton chaudement apprêté de *la Tour de Nesle* et la coupe de phrase en balancement de Buridan et de Marguerite de Bourgogne étaient déjà bien démodés en 1853 ; d'autre part, le ton gris de la conversation transporté au théâtre y prête à bien du parisitisme languissant et banal. Les gens dans *Diane de Lys* s'abordent de la façon suivante :

LE COMTE

Bonsoir, chère Diane.

LA COMTESSE

Bonsoir, mon ami.

LE COMTE *au Duc.*

Votre santé est bonne ?

LE DUC

Très bonne, et la vôtre ?

Digitized by Google

LE COMTE

Excellente, merci *(à Diane)* : Vous êtes sortie?

DIANE

Oui, et je rentre.

LE COMTE

Avez-vous vu ma sœur ?

DIANE

Non, je n'ai pas eu le temps de passer chez elle. J'ai été faire des emplettes...

Quittons bien vite ces gens-ci ; autrement nous entendrions le comte demander à Diane si elle a marchandé et obtenu du rabais, et Diane s'informer auprès du comte s'il est tombé aujourd'hui sur de meilleurs *londrès* qu'hier. Il n'y aurait aucune raison pour que cela finît. D'autres fois, de grandes dames, — oh ! ce sont de grandes dames, de très grandes dames — disent à de jeunes marquis : « Quel gamin vous faites ! » ou bien encore, les grandes dames et les marquis se forment en cour d'amour pour poser et résoudre des problèmes de gaie science tels que celui-ci :

MAXIMILIEN

Je vous pose une question, à vous qui êtes une femme d'esprit.

MADAME DE LUSSIEU

Voyons.

Digitized by Google

MAXIMILIEN

Quel est le plus honnête homme de celui qui compromet une femme comme il faut, ou de celui qui se laisse compromettre par une femme qui n'est pas comme il faut?

MADAME DE LUSSIEU

C'est celui qui n'est ni compromettant, ni compromis.

MAXIMILIEN

Vous êtes la femme la plus spirituelle que je connaisse.

Voilà certes, qui est le comble de l'exactitude photographique, si le métier de l'auteur dramatique est celui du photographe. C'est aussi le comble du maniéré et du plat.

M. Dumas a sensiblement modifié depuis ce système de dialogue. Nous ne pouvons que l'en féliciter. Autre est la perspective d'un salon, autre celle du théâtre. Quand vous irez cet après-midi au *five o'clock tea* de votre délicieuse amie, la comtesse X... et que vous lui conterez au coin du feu votre dernière fredaine, laquelle est horriblement vulgaire, elle vous donnera avec son éventail une légère tape sur le bout des doigts en vous disant : Quel gamin vous êtes ! Dans l'intimité, ce sera peut-être très distingué ; au théâtre, cela paraît lâché. Il serait bien fatigant dans la vie de ne parler que pour dire quelque chose. Les concetti de pacotille, les gentilles petites familiarités d'usage, le rituel de la conversa-

Digitized by Google

tion, les formules de politesse abrègent la journée et la remplissent ; au théâtre, ils allongent la pièce et la laissent vide. Qu'est-ce que deviendrait le théâtre, si, sous prétexte de reproduire les mœurs mot pour mot, les acteurs n'entraient plus en scène sans se dire : « Bonjour », et ne sortaient plus sans se dire : « Bonsoir » ?

Par-dessus ces misères, apparaît et se dresse le dramaturge supérieur qui avait éclaté déjà dans *la Dame aux Camélias*. Il se révèle par le dessin énergique et sobre des trois figures de Diane de Lys, du comte et de Taupin.

Diane de Lys est une créature frémissante. Le mariage l'a laissée moralement vierge. Il n'a pas satisfait en elle la noble curiosité de la vie. Elle a l'ambition du bonheur, et, de cette généreuse mais décevante ambition, elle sera la victime. Comment a-t-on pu dire qu'elle n'était pas vraie ? Elle l'est au contraire, et de la plus délicate comme de la plus brutale vérité, à tous les moments que traverse son âme altérée d'idéal, son cœur affamé de contentement. La voici au premier acte, dans l'atelier du peintre Paul Aubry, lasse et ennuyée de son mari qui la néglige, du monde fade et ordonné qui l'entoure chez elle, des jeunes ducs bien tournés et confits en phrases d'amour toutes faites, qui forment son escorte de chaque soir. Elle regarde autour d'elle ;

Digitized by Google

une atmosphère de liberté et de spontanéité l'enveloppe dans cet atelier en désordre ; elle cherche un morceau de papier pour écrire ; elle trouve un fragment de lettre ; elle le lit involontairement ; c'est assez ; il fait clair soudain en elle ; elle sent qu'elle va aimer ; et c'est dès lors son impérieux instinct, c'est presque son droit de fouiller dans toutes les armoires et de violer les secrets de mademoiselle Aurore. La jeune débutante mademoiselle Brandès n'accomplit pas ces énormités simples aussi gentiment et aussi passionnément que Rose Chéry ; ce n'est pas la faute de Diane de Lys elle-même. Qu'il y ait bien de la hardiesse de la part du dramaturge à procéder par ces coups rapides, soit, mais c'est ainsi que le cœur procède lui-même.

J'ai dit que le premier acte de *Diane de Lys* ne sert de rien pour l'action ; il sert de tout pour poser le caractère de Diane. C'est une chose admirable par quels détails finement enchaînés l'auteur nous montre Diane concevant, à la première vue de cet atelier, à la première vue de l'écriture d'une lettre, l'idée mystérieuse et tyrannique qu'elle est dans le temple où habite le dieu de son cœur, dieu encore inconnu, mais le dieu. Né témérairement, il est conforme à la nature féminine que cet amour reste toujours téméraire. Diane ne serait plus vraie, si elle ne faisait pas justement tout ce qu'on trouve qui n'est pas vrai, en

Digitized by Google

jugeant d'après les règles habituelles. Elle ne serait pas vraie, si, la première fois qu'elle voit l'objet de l'amour pressenti, ce n'était pas chez elle, en tête à tête, à une heure du matin ; si, entendant le bruit imprévu d'une voiture qui entre dans la cour de son hôtel, au moment où Paul est chez elle, seul, elle ne disait pas avec tranquillité : « C'est mon mari » ; si, quand ce mari la veut enlever *ex abrupto* de Paris pour l'arracher au péril, elle ne le menaçait pas d'aller se jeter tout de suite dans les bras de l'homme de son choix qui n'a cependant rien encore obtenu d'elle. Pour cette fière et virginale amazone, qu'est-ce que la vie peut être désormais, si ce n'est un *steeple chase* à toute bride, par-dessus les obstacles, vers l'amour et l'amant convoités ! Que lui importe de s'y casser bras et jambes et de s'y briser le cœur ! Ah ! qu'elle est belle ! Ah ! qu'elle est naturelle ! Elle compte celle-là, parmi les femmes que j'aime. Ici, l'on va s'écrier : Mais, monsieur, quelle morale ! Je ne fais pas de morale ; j'explique un caractère. La morale ! La morale ! Attendez. M. Dumas lui-même va nous la faire assez, la morale.

Outre sa valeur esthétique intrinsèque, *Diane de Lys* a un grand prix pour l'historien de l'âme nationale française, *Diane de Lys* est, comme *la Dame aux Camélias*, l'un des ouvrages très rares qui marquent et forment la transition entre l'époque litté-

Digitized by Google

raire de la Restauration et du règne de Louis-Philippe et l'époque littéraire du second empire. Un certain état littéraire et psychologique existait en France avant le coup de politique et de force du 2 décembre 1851 ; un nouvel état littéraire et psychologique, tout contraire au premier, est né au lendemain de 1851. Marguerite Gautier dans *la Dame aux Camélias* ; Diane, dans *Diane de Lys*, surtout Diane tiennent beaucoup du caractère de la période que les événements de 1851 ont close. Georges Duval, père de l'amant de Marguerite ; le comte, mari de Diane, et le triste Taupin appartiennent à l'ère dure et asservie, sans idéal et sans espérance, que l'impérial héros de Décembre, si différent en sa profonde nature de l'œuvre qu'il a accomplie de 1850 à 1859, venait d'ouvrir et d'engendrer par son exploit nocturne. Diane, qui a gardé beaucoup de la fougue aveugle et noble d'Antony et d'Indiana, met le grand de la vie et de la nature humaine dans le grand de la passion. Elle ne connaît ni les lois ni l'ordre auprès de son amour. Le comte sait qu'il y a des lois et ce qu'elles peuvent. Taupin sait où conduisent les amours de toute sorte. A eux M. Dumas laisse pleine latitude de moraliser et de défendre le bon ordre.

L'opposition absolue entre les révoltes superbes de Diane de Lys et le point de vue froid du comte n'est

Digitized by Google

pas l'une des moindres beautés dramatiques de l'œuvre de M. Dumas. Je laisse de côté le comte de Lys ; il sera mieux de le reprendre le jour où madame Sarah Bernhardt jouera *la Dame aux Camélias* au théâtre de la Porte-Saint-Martin ; il fait la paire avec M. Georges Duval.

Je ne voudrais pas pourtant, après avoir étudié les caractères généraux de *Diane de Lys*, quitter la pièce de M. Dumas sans insister sur toutes les richesses de détail qu'elle contient. Les infortunes de Taupin, racontées par lui-même, n'ont corrigé personne ; depuis Taupin, les mariages à la Taupin ont continué de fleurir comme devant, même dans les régions où, par métier, on connaît le mieux l'histoire de Taupin. C'est le sort de toutes les comédies saines. Celle-ci, qui est une petite pièce dans la grande, est saisissante, rudement conduite et complète. Parmi les mots à effet de l'auteur et les scènes morales qu'il retrace, il y a bien des platitudes prétentieuses, beaucoup moins cependant qu'en d'autres pièces qui ont suivi, par exemple *la Question d'argent*. Mais aussi que de choses justes et fines, sinon par l'expression, du moins par la pensée ! — « Quel est l'homme qui peut dire qu'il a été le premier amant d'une femme? Le dernier à qui elle le dit. — L'amour! Voilà une chose que je comprends qu'on désire, que je comprends qu'on regrette,

Digitized by Google

que je ne comprends pas qu'on fasse !... » Toujours, même en ses meilleurs moments, M. Dumas dans la conception, est un peu gros ; dans l'expression, il a la main un peu lourde; ce n'est pas tout à fait La Rochefoucauld ni Marivaux ; ce n'est pas davantage Benjamin Constant, le Constant d'*Adolphe*.

Il n'en est pas moins certain que dans *Diane de Lys* M. Dumas montre déjà une science sérieuse du cœur et de son remue-ménage, une science pratique de l'amour et de son train. Je comprends qu'en vieillissant il ait tourné au directeur laïque pour femmes. Entre bien des morceaux pleins de force, de substance et de sens qu'on pourrait extraire de *Diane de Lys*, je demande la permission d'en choisir un. Paul Aubry explique à Diane pourquoi il a été obligé de rompre, bon gré mal gré, avec la première femme qu'il ait aimée.

« Les femmes qui nous aiment, nous autres artistes, ne savent pas nous aimer. L'amour est plus qu'un sentiment dans certains cas, c'est une science. Aimer selon la nature de la personne qu'on aime est œuvre difficile. Cette femme ne m'avait pas compris ; *elle m'aimait comme elle eût aimé un homme qui n'aurait eu rien à faire que d'aimer*... Perpétuellement mécontente, elle était perpétuellement triste. Elle ne comprenait pas qu'il y a des moments où, si amoureux, si aimé que soit l'artiste, il a

Digitized by Google

besoin d'être seul avec sa pensée, maîtresse bien autrement jalouse que celles de ce monde, *et qui s'en va impitoyablement, quand on ne la reçoit pas tout de suite.* Si j'arrivais chez cette femme un quart d'heure plus tard que l'heure fixée, je la trouvais en larmes, elle essuyait ses yeux à la hâte et ne faisait aucun reproche; mais ses yeux étaient rouges et dans sa gaieté apparente perçait l'inquiétude... Cette vie devint d'abord une fatigue, puis un ennui, puis une torture. Je ne travaillais plus. »

L'expression, dans ce roman réel et ce petit prêche mondain, pourrait être sans doute plus élégante et plus soutenue; elle n'est que d'un ou deux degrés au-dessus du style plat et elle reste d'un degré au-dessous du style tempéré. Cependant quel choix expressif des détails! La leçon de sagesse pratique se dégage aussi solide et aussi concluante de ce récit de Paul Aubry que des récits de Taupin : elle restera probablement toujours aussi inutile.

Digitized by Google

III

LES DANICHEFF

Originalité de ce drame russe. — Le style baroque et plat de Dumas.

Le drame *les Danicheff* a été représenté pour la première fois à l'Odéon le 8 janvier 1876. A cette époque, il avait pour auteur « M. Pierre Newski », rien de plus. Il appert, d'un récent procès, que M. Dumas fils a fortement collaboré à l'ouvrage. Quel que soit l'auteur, le drame *les Danicheff* a été l'une des œuvres saillantes de notre théâtre depuis 1870, peut-être même la plus saillante. Ce serait exagérer de dire qu'il a fait époque. Il nous a offert un composé nouveau, celui d'un tableau de mœurs étrangères très particulier, d'où se dégagent des passions d'un intérêt général et universel, des émotions qui seront partout et toujours les émotions les plus puissantes du cœur humain. La comtesse Danicheff, la princesse Walanoff, Ossip, le pope, Zakaroff sont des caractères ou des types qu'on ne

Digitized by Google

peut trouver qu'en Russie, et dans une Russie qui a cessé d'exister, à l'état pur, depuis l'abolition du servage; leur singularité nous allèche et nous captive. L'amour outragé par l'orgueil et le dévouement de l'homme à l'homme, qui se développent dans ce cadre exotique, aux prises avec les duretés d'un état social étrange, sont de tous les temps et de tous les pays. La comtesse Danicheff, pendant la première partie du drame, nous offre un exemplaire d'aristocrate admirablement observé; sa conversion de la fin nous déroute un peu; les auteurs n'ont point assez préparé cette péripétie morale. En revanche, Ossip, en sa vertu sublime, est un produit si manifeste et si parfait des circonstances russes, qu'il ne nous paraît ni incompréhensible ni extraordinaire.

Nous avions déjà eu au temps de Louis-Philippe une comédie-vaudeville tirée des mœurs du servage. Elle est intitulée *Iwan-le-Moujick* et elle a été représentée au Gymnase le 22 novembre 1844. Dire qu'elle a été composée par Cogniard frères, c'est constater combien ont été légères les études qui ont pu être faites par les auteurs sur le servage avant la composition de la pièce. Le servage qu'il y a dans *Iwan-le-Moujick* est rendu de *chic* et par approximation; la fable est empruntée au *Postillon de Longjumeau*. Nul moyen, par conséquent, de faire

Digitized by Google

procéder *les Danicheff* d'*Iwan-le-Moujick*. Cependant le ton dramatique ou le métier dramatique, que possédaient Cogniard frères, en dépit de la naïveté de leur prose et de leurs moyens, valent tant par eux-mêmes que les frères Cogniard se sont d'avance rencontrés en quelque façon avec le drame supérieur des *Danicheff*. Le moujick Iwan, serf du comte Bachouloff, ayant une belle voix, a été amené par son maître à Pétersbourg pour y prendre des leçons et se former à l'art du chant. Il est devenu premier sujet à l'Opéra de Pétersbourg, tout en restant serf; il ravit les cœurs des hautes dames; la cour est suspendue à ses lèvres; les grands-ducs se le font présenter. Iwan n'est pas moins parfait gentleman que grand artiste. Tout à coup, dans une soirée où brille Iwan, le comte Bachouloff, piqué du même orgueil seigneurial qui est le grand ressort des actions de la comtesse Danicheff, ordonne à son serf de prendre un plateau et de le servir. La scène est d'un effet poignant que n'affaiblissent pas les réflexions saugrenues dont Cogniard frères émaillent et épicent leur dialogue. Elle n'est pas sans offrir de rapports avec la scène des *Danicheff* où, brusquement, la comtesse ordonne à Anna d'épouser le cocher Ossip.

Je n'exposerai pas à mes lecteurs les données du drame *les Danicheff*. Ils les connaissent. Ils peuvent

Digitized by Google

se reporter aisément à la brochure de la pièce que tout amateur de théâtre possède dans sa bibliothèque[1]. Le drame est beau, fécond en surprises et en émotions. La conduite de la pièce n'est pourtant pas irréprochable. Le premier acte est bien chargé; le second pourrait être supprimé sans que la disparition en causât le moindre vide. Quant au dialogue, il porte l'empreinte énergique du talent de M. Dumas fils. C'est certainement M. Dumas fils qui a écrit au quatrième acte la scène si serrée, entre Anna et Taldé, où Anna dresse, en petite personne fort raisonnable, le bilan exact de sa situation à l'égard d'Ossip et à l'égard de Wladimir. C'est lui qui a trouvé des mots comme celui-ci : « S'il fallait épouser toutes les femmes que l'on aime!... C'est déjà difficile d'aimer celle qu'on épouse. » C'est lui qui a rédigé le pittoresque récit de chasse du deuxième acte. C'est lui qui a forgé cette épigraphe par où se conclut le récit : « Un Français qui lutte avec une bête fauve qui l'a pris par derrière, un Russe qui voit cela et qui tue la bête, c'est tout ce qu'il y a de plus simple, et tant qu'il y aura des Français, des Russes et des bêtes fauves, espérons que ce sera comme ça. »

1. *Les Danicheff*, comédie par M. Pierre Newski. Paris, Calmann Lévy, 1881.

Digitized by Google

On applaudissait avec fureur, en 1876, cette réflexion de Wladimir; elle n'excite plus aujourd'hui que le silence. Par compensation, dans l'opérette *le Grand Mogol*, à la Gaîté, il y a quelque chose contre Albion sur quoi, chaque soir, le public se démène. O sautillant public de Paris! C'est aussi M. Dumas, je le crains bien, qui, dans ce même deuxième acte, a écrit la théorie supercoquentieuse sur les femmes : « Je divise les femmes en deux catégories principales, celle de luxe ou vraiment la femme, et celle de tous les jours, ou.., la moitié du genre humain... » Comprenez-vous ? Admettez-vous ? Soit. J'admets. Mais M. Dumas, emporté par le besoin d'énumération historique qui prend chez lui le caractère d'une manie, nous place Sévigné et Jeanne d'Arc parmi « les femmes de luxe » pêle-mêle avec Cléopâtre et Agnès Sorel. Quel grabuge! J'affligerais trop M. Dumas en lui demandant de se retrancher cette psychologie. Si j'avais quelque influence sur M. Pierre Newski, je le supplierais d'effacer du moins, au quatrième acte, la phrase d'Ossip : « Pardon, Altesse, mais il y a *une solution* à laquelle personne n'a songé. »

C'est le moment où la vertu d'Ossip va monter au paroxysme du sacrifice; tout marcherait aussi bien et se suivrait dans le dialogue, tout serait aussi clair sans ce mot *solution* qui tombe sur le

Digitized by Google

pathétique de la scène pour le glacer. Vous figurez-vous Bérénice criant à Titus et à Antiochus : « Attendez, princes trop généreux ; je vais peut-être trouver une solution ! »

Digitized by Google

XV

SARDOU

Théodora. — Byzance. — Les trois parties que contient le drame. Supériorité de la mise en scène. — Racine première de tous ces drames historiques, *Henri III.* — Evolution du drame historique de *Henri III* à *Théodora.* — Le Justinien, la Théodora et l'Antonina de l'histoire et du drame. — La scène au palais pendant l'émeute du cirque, et le discours de Théodora.

On a donné *Théodora.* Depuis ce moment, il n'est plus question que de *Théodora.* Toutes les trompettes de la renommée sonnent *Théodora.* Tous les journaux sont pleins de *Théodora.* On en a oublié la reprise de *la Camaraderie.* On en a oublié *Phèdre* et M. Mounet-Sully qui a reparu dans *Phèdre*, à l'occasion du deux cent quarante-cinquième anniversaire de la naissance de Racine. A plus forte raison n'est-il pas question, dans les entretiens

Digitized by Google

du jour, de *la Fille du Diable* et de l'aimable représentation, donnée au Cercle artistique de la rue Volney, par divers artistes du Vaudeville, du Palais-Royal et de la Comédie. Il me faut donc, avant tout, tracer un croquis, le plus complet possible, de *Théodora*.

M. Sardou a emprunté son sujet à l'histoire du Bas-Empire. Le principal personnage de la pièce, Théodora, est cette courtisane et cette mime fameuse que Justinien épousa, malgré les lois, et éleva avec lui à l'empire.

Le drame de *Théodora* est une composition d'ensemble d'une vaste étendue, la plus vaste peut-être qui ait été mise au théâtre, dans notre pays et de notre temps. Le résultat obtenu ne répond pas à l'effort conçu et réalisé. L'originalité de l'effort toutefois subsiste, si l'effet n'en est pas achevé. M. Sardou a tout ensemble peint un tableau d'histoire, retracé des mœurs et un état d'esprit historique, incarné ces mœurs en des figures précises, ressuscité une époque en ses formules matérielles, en ses détails palpables et sensibles de décoration, de costume et d'ameublement, enfin écrit un drame de passion intime. Il a appelé des arts divers, l'architecture, la peinture, la sculpture, l'archéologie, l'iconographie et le drame à unir leurs ressources et à confondre leurs domaines. C'est là, sans doute, une entreprise

Digitized by Google

qui avait déjà été tentée et exécutée plus d'une fois, en tout ou en partie, depuis le moment où est né, il y a soixante ans, le drame historique; jamais avec la même puissance de système. L'œuvre accomplie aujourd'hui est telle que l'archéologue, le décorateur, le costumier, ou, pour tout dire d'un mot, le metteur en scène qui l'a encadrée en est réellement l'auteur autant que le poète qui l'a écrite. Le drame *Hernani*, malgré tout le précieux concours que M. Perrin, par son art et par son goût, a pu lui apporter en le reprenant, reste évidemment l'ouvrage de Victor Hugo seul. *Théodora* est en réalité de MM. Sardou et Duquesnel. Supposez quoi que ce soit de dérangé dans la mise en scène, les soldats sarmates vêtus ou placés autrement qu'ils ne sont, le costume de cérémonie de l'impératrice moins chargé de perles et de rubis, la coupole de Sainte-Sophie supprimée, les accessoires empruntés à des époques hétérogènes ou disposés avec moins de minutie, aussitôt le principal de la pièce tombe et disparaît. Que l'art dramatique ainsi conçu et ainsi appliqué soit un art inférieur ou supérieur, un art d'extrême culture ou de décadence, c'est ce que nous n'examinerons pas. En tout cas, c'est un art nouveau ou, à tout le moins, renouvelé. M. Sardou apporte, sinon une conception nouvelle du drame adapté à la reproduction de l'histoire, du moins une mise en

Digitized by Google

œuvre nouvelle de l'histoire par le drame. A ce point de vue, *Théodora* sera peut-être le commencement de quelque chose dans le progrès futur de notre théâtre. L'affabulation de *Théodora* n'a rien qui soit fort inventé. Ce qui est une idée trouvée, c'est d'avoir essayé de ressusciter l'état mental et psychique de Byzance, dominé par deux images, Justinien et Théodora (je dis images plus encore que caractères ou types), et les reflétant. La symphonie et la cacophonie de Byzance, avec quelques trilles, il est vrai, passablement faux, et des points d'orgue qui chancellent et sombrent, sont fidèlement reproduites dans la pièce de M. Sardou; on ne peut le contester : là est le titre d'honneur et le mérite de *Théodora*.

Pour ce qui est de la fable du drame, elle consiste essentiellement en ceci que l'impératrice Théodora, sans se faire connaître et sous le nom supposé de Myrtha, s'est donné pour amant un jeune homme d'Athènes, qui voyage à Byzance pour affaires; qu'elle l'aime avec passion; qu'elle ne peut le dissuader d'entrer dans un complot qui a pour objet l'enlèvement et la déposition de Justinien; qu'elle tâche de le sauver quand son complot est déjoué et lui-même pris; qu'elle n'arrive qu'à se perdre et à mourir avec lui. On doit faire assez peu de cas de ce roman intime qui se mêle au tableau de mœurs, au

Digitized by Google

déroulement du panorama de Byzance et de la psychologie du Byzantin. Ce roman se détermine et se relève par les coups de scène qu'y jette la science théâtrale de M. Sardou. En soi il est vulgaire; il a traîné partout depuis cinquante ans, soit qu'on en considère les personnages, les faits constitutifs ou les sentiments.

M. Sardou se montre toujours fort affecté, quand les gazettes lui reprochent de copier ses prédécesseurs, d'emprunter ou de dérober sans cesse et de sans cesse déguiser ses emprunts et ses larcins par une savante élaboration des thèmes qu'il traite et qu'il n'aurait pas trouvés de lui-même. Récemment encore, M. Sardou adressait au directeur du journal le *Gaulois*, cette lettre piquée et piquante, moins piquante toutefois que piquée :

« Oui, mon cher Meyer, il y a une *Théodora* italienne et une *Théodora* anglaise, et de plus une pièce française intitulée : *l'Impératrice et la Juive;* et j'aime mieux avouer tout de suite que, fidèle à mes habitudes, c'est avec ces trois pièces que j'ai fait la mienne. Amitiés.

» VICTORIEN SARDOU. »

Eh! eh! Tout beau! C'est un homme ingénieux, on le sait, que M. Sardou. Il voudrait bien nous

Digitized by Google

lancer sur la piste de la *Théodora* anglaise, de la *Théodora* italienne, de la *Théodora* grecque de M. Rangabé, de la *Théodora* de Rotrou ainsi que du drame *l'Impératrice et la Juive* où très probablement nous ne trouverions rien qui ressemble à la *Théodora* de la Porte-Saint-Martin. Nous croit-il donc si naïfs ou si ignorants que nous nous en allions courir après des pièces que tout le monde a oubliées ou que personne n'a jamais connues, quand nous n'avons qu'à regarder le premier coin venu de notre bibliothèque et de notre mémoire pour y retrouver les traits les plus saillants des aventures de Théodora et d'Andréas? Pense-t-il qu'il n'y ait que lui au monde qui ait lu *Marion Delorme*, *Lucrezia Borgia*, *la Tour de Nesle*, *Valéria*, voire *le Mariage d'Olympe* et *l'Ambassadrice?* Tout est dans tout, je le sais; un de nos confrères, M. Fauchery, précisément à propos de toutes les *Théodora* qu'on découvre, depuis que M. Sardou a composé la sienne, s'est offert à prouver que les *Précieuses ridicules* et *Ruy Blas*, c'est absolument la même chose. Il a raison, cent fois raison. Mais remarquez que le lecteur le plus attentif et le plus exercé ne s'en fût jamais aperçu avant que M. Fauchery nous le dît. Tout dépend dans les genèses littéraires de la façon dont s'effectue la genèse. Il ne saurait entrer dans notre pensée d'accuser M. Sardou d'avoir calqué

Digitized by Google

systématiquement telle ou telle scène de sa pièce sur tel ou tel auteur antécédent. Nous demandons, en revanche, qu'il ne se gendarme pas, si quand une chose a été déjà faite avant lui, nous lui disons qu'elle a été faite et refaite et que même elle commence à s'user. Je suis persuadé que M. Sardou n'a pris nulle part sa charmante scène de reconnaissance entre Tamyris et Théodora, qui est cependant partout; il ne l'a prise nulle part ailleurs que dans son sujet d'où elle jaillit naturellement et nécessairement; et, eût-elle été déjà traitée de mille manières, je ne lui reprocherais pas, je le louerais de l'avoir traitée une fois de plus, puisqu'il l'a si joliment et si fraîchement appropriée à son héroïne. Ce que je ne saurais consentir, c'est que par ses lettres, piquées ou piquantes, à M. Meyer, il induise les innocents à se figurer qu'il a tiré tout entière de son cerveau inventif la suite des amours de Théodora et d'Andréas.

Une chose est à lui et bien à lui : c'est la combinaison des effets qu'il demande à l'histoire avec les effets que lui fournit le roman privé d'Andréas et de Théodora. A lui seul appartiennent les grands coups dramatiques et les infirmités qui naissent de cette combinaison.

M. Sardou, pour peindre Byzance, Justinien et Théodora, a choisi le moment de l'insurrection des

Digitized by Google

verts et des *bleus*. On désignait ainsi les deux partis qui se disputaient l'hippodrome, le palais et la ville. Cette insurrection, dont il est également impossible de concevoir les causes et de deviner le but, fut, dans le règne de Justinien, la crise. Elle se produisit dans la sixième année de son gouvernement, en l'an 532. Elle ne fut complètement éteinte qu'au bout de dix jours. Pendant les quatre premiers jours, l'incendie, le pillage, le massacre firent de Constantinople leur proie ; le cinquième jour, Bélisaire cerna l'insurrection dans le cirque, et, sous le fer de ses soldats, des Gépides, des Hérules, des Huns, le sang coula comme l'eau. Trente mille hommes et plus périrent ; personne n'a jamais su pourquoi. Le drame de M. Sardou pivote autour de cette bacchanale sanglante et enfantine.

On le peut diviser en trois parties.

Dans la première, qui se prolonge jusque vers le milieu du quatrième tableau, domine la description des mœurs de Byzance, du palais, de l'autocrate byzantin et de sa femme. La seconde partie (quatrième, cinquième et sixième tableaux) nous met en action le complot et la sédition. Au septième et au huitième tableau, nous avons le double dénouement du drame politique et du drame privé, la victoire du despote, la mort d'Andréas et de Théodora.

Les trois premiers tableaux, au palais, dans les

Digitized by Google

dessous de l'hippodrome, à la villa d'Andréas, nous montrent Théodora, la courtisane impératrice, sous tous ses aspects, mêlant la politique, la superstition, l'avarice et les amours de hasard. Elle reçoit en audience l'ambassadeur de Perse et celui des rois Francs, le patrice en disgrâce, le chef barbare auxiliaire qui sollicite un commandement, l'archevêque déposé; ils lui apportent leurs dons en même temps que leurs hommages. Elle réconcilie bon gré mal gré Bélisaire avec sa femme Antonina, qu'il a surprise en flagrant délit, et elle lui persuade que ses malheurs conjugaux ne sont qu'en imagination. Sa besogne officielle terminée, elle s'échappe du palais; elle s'en va au cirque dans les loges des bêtes féroces et des athlètes; elle y va chercher une ancienne camarade, du temps qu'elle parcourait les provinces avec les troupes ambulantes de belluaires et de mimes, l'Egyptienne Tamyris. Celle-ci possède l'art de composer des philtres d'amour; Théodora lui en commande un qui rallumera dans le cœur de l'autocrate, son époux, les flammes languissantes d'autrefois et répandra sur ses yeux l'aveuglement. Elle court de là, changée de Théodora en Myrtha et d'impératrice en jeune veuve citadine, se livrer aux baisers de son secret amant. Tandis qu'elle jouit de la volupté, deux fois délicieuse d'être aimée et inconnue, un nuage sombre s'élève tout à coup dans

Digitized by Google

son ciel; le serpent siffle sous les roses qu'elle effeuille. Elle apprend que son Athénien bien-aimé, Andréas, fait partie de la secte des hellénisants qui, persécutée par Justinien, a juré de mettre à bas le tyran théologastre. Le tapage séditieux commence à se démener sourdement, dans les rues voisines du port. Elle entend retentir à ses oreilles les refrains infâmes qu'un bel esprit a composés sur sa vie passée, et Andréas lui-même les lui veut réciter. Il n'est que temps pour elle de rentrer au palais, de laisser là son masque de Myrtha et de redevenir Théodora.

Le quatrième, le cinquième et le sixième tableaux se passent dans les appartements particuliers de Justinien, au palais, dans le jardin de la maison d'Andréas et dans la loge impériale à l'hippodrome. Le complot et la sédition en forment le sujet. Nous voyons, au début de cette seconde partie du drame, Justinien dans son cabinet de travail, au centre de ses appartements, entouré de ses secrétaires et de ses théologiens, occupé à réprimer des hérésies et à définir des dogmes. Il ne laisse pas que de se montrer inquiet des fréquentes sorties de sa femme. Il se dispose à l'en reprendre. Celle-ci rentre le front haut; elle traite son mari, qui lui reproche ses courses à pied, de comédienne à empereur et de fille de gardien du cirque à petit-neveu de charretier. Ah! l'on trouve

Digitized by Google

mauvais qu'elle coure les rues! Heureusement pour l'empereur et pour l'empire, elle les court; elle peut ainsi faire la police que l'empereur ne fait pas; elle s'est mise ainsi sur la trace des complots et sur la piste des factions; une émeute est imminente. Théodora, avant de rentrer au palais, a averti les commandants des troupes et mandé Bélisaire. Comme elle achève de parler, Antonina se précipite à son tour dans le cabinet de l'empereur; elle annonce que Marcellus, l'un des chefs de la garde du palais, vient de cerner la maison de Bélisaire, mais trop tard; Bélisaire était déjà parti. Il faut se tenir prêt à tout; outre l'émeute dans la rue, il y a un complot; Marcellus et la garde en sont. A tout hasard, Théodora prépare une embuscade contre Marcellus. Celui-ci se présente en effet; il est saisi et terrassé; il jette un cri d'où il ressort qu'un nommé Andréas est du complot; sur l'ordre de Justinien, on s'apprête à faire subir la torture à Marcellus pour le forcer de révéler quel est parmi tous les Andréas de Constantinople celui qui conspire. L'impératrice, elle, ne doute pas qui est Andréas; aussi, elle demande à entretenir Marcellus à part, sous prétexte qu'elle pourra plus sur lui que le tortionnaire. Ici se place une scène d'un intérêt capital, mais qui, malheureusement, capitale en elle-même, n'est point et ne peut être, dans ce drame d'action diffuse, la scène

Digitized by Google

capitale de l'action, la crise du drame. M. Sardou l'a traitée en maître; il y a concentré toute l'angoisse tragique de spectateur; et ce n'est qu'un épisode! Théodora fait connaître rapidement à Marcellus le secret de Myrtha; elle lui dit : « Si tu parles, tu es déshonoré et mon Andréas est perdu; si tu subis la torture, tu parleras. Que faire ? » Marcellus répond : « Il faut que je meure, que je me tue ou que tu me tues tout de suite. » Mais à eux deux, Marcellus et Théodora n'ont d'autre arme que l'épingle d'or dont Théodora noue ses cheveux. Finalement, Théodora, devant Justinien, ses bourreaux et ses satellites, perce le cœur de Marcellus de son épingle d'or. Cette scène, atroce, d'une profonde vérité, d'une vérité à la fois humaine et byzantine, est conduite avec l'art le plus délié et le plus prompt. Seulement, le vrai drame qui n'est pas fini, qui commence tout au plus, va désormais languir de toute l'émotion et de tout le succès de cette belle scène.

Le cinquième tableau, dans la loge impériale de l'hippodrome, a tout le grand mouvement de l'histoire. Il en a aussi toute la pompe. Andréas, qui est au cirque, reconnaît sa Myrtha dans Théodora et, devant le peuple et la cour, il l'insulte grossièrement. Ce tableau encore est beau. Il y a également de la force dans le tableau suivant qui nous représente les terreurs de l'autocrate pendant la bataille dans l'hippo-

Digitized by Google

drome et sa férocité après la victoire. Mais tout cela maintenant fait l'effet d'être un peu décousu; notre attention est dispersée sur trop d'objets, sur Justinien, sur Théodora, sur l'émeute, sur Andréas. L'impératrice, avec une adresse infaillible, mais monotone, ne cesse de sauver Andréas qui ne cesse de se perdre. Qu'est devenu, à la fin, cet Andréas? Il est caché dans les dessous du cirque sous la garde de Tamyris, la magicienne. Théodora va l'y retrouver. Qu'arrivera-t-il? Fera-t-elle fuir son amant chez les Perses ou chez Théodoric, le roi des Goths? Fuira-t-elle avec lui? Nous nous demandons comment tout cela se dénouera. Hélas! tout cela se dénouera au moyen d'un sortilège et d'un tour de muscade, comme toujours avec M. Sardou. Une fiole, prise pour une autre fiole, fera l'affaire. Théodora verse à son amant le philtre amoureux qu'elle a reçu de l'Egyptienne; mais l'Egyptienne, dont le fils a été pris et égorgé par les soldats de Justinien, l'Egyptienne, croyant le philtre destiné à l'empereur, a remis à Théodora un poison au lieu d'un charme d'amour. Andréas a à peine goûté la liqueur magique qu'il tombe foudroyé. Le préfet de la ville entre en ce moment dans le caveau; il est envoyé par Justinien, qui maintenant sait tout, pour être le ministre de ses vengeances et il présente respectueusement le lacet à Théodora. C'est à peu près ainsi que fait

Digitized by Google

Savoisy avec Marguerite au dernier tableau de *la Tour de Nesle.*

Quels sont les mérites propres de ce drame, trop long et trop touffu, mais dont il est impossible de rien élaguer sans lui ôter son caractère original? Quelles en sont les faiblesses? Quel en sera le succès probable? Le drame a par parties transporté le public et il l'a, en somme, fatigué. La mise en scène est admirable; elle est partie intrinsèque du drame, où l'effet de tableau vivant, très marqué au sixième et surtout au septième tableau, n'est pas ce qu'il y a de moins pittoresque et de moins saisissant. On n'a jamais fait mieux en ce genre que n'a fait M. Duquesnel : la sobriété dans la magnificence; toute la fraîcheur de l'art avec toute l'exactitude de l'archaïsme! La pièce a été aussi parfaitement jouée que montée. M. Garnier nous a donné le César byzantin tout pur; il faut seulement qu'il surveille son débit, trop sourd et trop précipité. M. Volny (Marcellus) s'est montré comédien supérieur dans sa grande scène du quatrième tableau. Madame Marie Laurent tire du rôle épisodique de l'Egpytienne tout ce qu'il peut donner. M. Marais a réussi à tempérer ses vibrations; il est presque d'Athènes. Pour madame Sarah Bernhardt, elle nous revient en possession de tous ses moyens. Elle a obtenu, avec *Théodora*, l'un des plus beaux triomphes de

Digitized by Google

sa carrière, le plus beau peut-être, le plus à sa taille. Sarah Bernhardt, Byzance puissamment traduite par M. Duquesnel en toile peinte, en cartons découpés, en or et en soie, plusieurs scènes charmantes ou fortes, malgré la faiblesse et la banalité de l'expression, plus que tout, une conception hardie et délibérée du drame historique, soutiendront, je crois, *Théodora* pendant un nombre notable de représentations.

Revenons à *Théodora*.

Le drame de *Théodora* appartient à la série de pièces qu'ont inaugurée autrefois, chez nous, *Henri III* de Dumas père et les *Scènes historiques* de M. Vitet. Il en est une variété, marquée par les caractères tranchés que nous avons relevés. *Théodora* est un drame panoramique où le costume et le décor serrent la pièce et s'y mêlent plus étroitement et plus complètement, ce me semble, que cela ne s'était fait jusqu'ici. Le texte illustre les décors et les costumes, les costumes et les décors expliquent le texte; ils en sont inséparables comme, dans un opéra, la musique l'est du libretto. De *Henri III et sa Cour* à *Théodora*, de l'an 1828 à l'an 1884, le drame historique se trouve maintenant avoir subi la même évolution que l'histoire elle-même. Michelet définissait l'histoire une résurrection. La méthode historique aujourd'hui florissante, où l'archéologie

Digitized by Google

tient tant de place, traite l'histoire, particulièrement l'histoire ancienne, comme une exhumation. M. Victorien Sardou, un actualiste s'il en fut, a voulu faire, lui aussi, son exhumation historique par le drame. Remarquez que la peinture d'histoire a pris chez nous depuis quelques années le même caractère et les mêmes méthodes que la science historique. Remarquez que dans ce dernier quart de siècle Georges Ebers a doté l'Allemagne du roman archéologique et égyptologique. Il a été le Lepsius du roman. C'est dans tout ce mouvement que s'encadre le drame de M. Sardou; mouvement jusqu'ici curieux et intéressant plutôt que d'un art relevé. Le drame de M. Sardou vaut par lui-même; il vaut beaucoup plus encore par ce qu'il nous promet. On a le droit de rêver et d'attendre aujourd'hui un drame qui reproduira plus exactement, plus minutieusement l'histoire que le drame historique du temps de Louis-Philippe. C'est ce qu'essaye M. Sardou. On dit que le grand emploi qu'il vient de faire de la décoration et du costume substitue au drame la pièce à spectacle, qui est d'un genre bien inférieur. Il serait plus exact d'observer que la tentative de M. Sardou peut avoir et aura, nous l'espérons, pour effet d'élever la pièce à spectacle, généralement idiote, à l'état d'œuvre dramatique sérieuse.

Pour une tentative de cette espèce, dont nous

Digitized by Google

souhaitons qu'elle soit reprise et appropriée, nul sujet et nul moment n'était mieux choisi que le règne de Justinien et l'insurrection des partis du cirque. Ce sujet a le double avantage de prêter à un grand déployement de mœurs historiques, qui, par leur costume extérieur, ont pour le public d'à présent une saveur d'étrangeté, et qui, par le fond, ont plus d'un point de contact avec l'état social actuel de Paris, considéré en tant que capitale de l'univers. Ici, d'ailleurs, le drame privé que M. Sardou adapte à son tableau de mœurs n'est point, comme en d'autres pièces du même auteur, une juxtaposition arbitraire. Le drame intime et le drame historique dans *Théodora* s'entrelacent logiquement l'un dans l'autre. J'ai fait au drame intime le reproche qu'on lui doit faire; il n'est pas très battant neuf. Notre génération est un peu blasée sur le compte de la pécheresse endurcie qui se refait une chasteté par l'amour. Nous croyons donc que le drame de M. Sardou aurait eu plus de force et de verdeur originales si les amours de l'impératrice et du conspirateur n'étaient venues le compliquer. Mais, comme c'est justement la partie du drame la plus rigoureusement historique qui a laissé le public languissant, comme le public a été principalement captivé par les efforts que fait Théodora pour sauver Andréas son amant; et comme le poète dramatique est obligé plus que

Digitized by Google

tout autre auteur de tenir compte des dispositions et de l'état du public, nous ne chicanerons pas là-dessus M. Sardou plus que de raison. Seulement, M. Sardou n'aurait pas dû céder à la tentation d'amuser le public, au point d'introduire dans sa pièce ce Mérovingien baroque et poncif qui parle de sa Lutèce de manière à en sous-entendre sans cesse le parallèle avec le Paris d'aujourd'hui. M. Sardou n'hésite pas à appeler son Charibert un Parisien! S'il ne l'appelle pas un boulevardier, c'est qu'il fallait céder quelque chose à la couleur locale. D'ailleurs, montrer ce Franc loyal qui s'indigne à chaque instant des cruautés, des perfidies et des corruptions de Byzance, par comparaison avec les austères vertus et l'humanité de son pays, c'est un peu trop oublier l'époque qu'on exhume; la barbarie mérovingienne sous les successeurs de Clovis n'avait déjà plus rien à apprendre de Byzance, surtout en fait de raffinements sanguinaires.

J'ai dit que l'ensemble de la composition dans *Théodora* n'était pas exempt de décousu. Si l'art de ramasser et de concentrer la pièce n'est pas en progrès chez M. Sardou, l'art de construire un acte et de filer une scène n'a pas faibli. Je ne veux pas seulement parler de l'adresse de M. Sardou, dont je ne fais pourtant pas fi, et qui est aussi étincelante au quatrième tableau de *Théodora* (le meurtre de

Digitized by Google

Marcellus) qu'au deuxième acte des *Pattes de mouche*. Je parle d'une qualité plus précieuse, de l'habileté à développer la situation d'une scène ou d'un acte, selon l'essence intime de cette situation. Cette habileté, dont M. Sardou a le droit d'être fier, se montre en vingt endroits de sa pièce. Ce que je serais enclin à goûter le plus en ce genre, ce n'est pas la scène où Théodora enfonce son épingle d'or dans le cœur de Marcellus ni celle où l'impératrice se précipite du haut de son trône pour bâillonner elle-même son amant qui l'insulte et pour lui sauver la vie en étouffant à la fois son secret et son outrage; ce serait la scène du cinquième tableau où les conjurés font leur enquête auprès d'Andréas sur la femme mystérieuse qu'il reçoit tous les soirs; on ne saurait trop louer ici la rapidité et la précision du dialogue, le choix et l'enchaînement progressifs des circonstances par lesquelles Andréas est conduit à s'avouer et sa criminelle imprudence et la trahison probable de sa maîtresse inconnue. A côté de cette scène, on doit signaler aussi particulièrement la visite de Théodora aux loges des fauves dans le cirque, sa reconnaissance avec l'Egyptienne, son *forsan et hæc olim*, la révélation vague, spirituelle et discrète de son état présent de fortune. En cette scène, nous avons, je n'en doute pas, la Théodora de l'histoire sous l'un de ses aspects certains; nous y

Digitized by Google

repassons toute sa vie d'avant le trône d'une façon vivante. Il n'y avait que madame Sarah Bernhardt pour jouer une telle scène, avec le mélange voulu de gentillesse, de fierté, d'attendrissement sur le souvenir des jours difficiles et de haine contre eux. Et, d'autre part, il fallait peut-être, pour que la comédienne de Paris redevînt, après quelque effacement, tout entière tout ce qu'elle est, lui donner à représenter la comédienne de Byzance.

Je ne sais si le style, chez M. Sardou, a la même substance dramatique que le fond des scènes. Il est, en l'état, bien difficile d'en décider. On sait que nos auteurs à succès, pour des raisons de commerce où il ne me convient pas d'entrer, ont cessé depuis longtemps de publier les brochures de leurs pièces le lendemain de la première représentation. Encore, à l'heure actuelle, nous ne possédons en brochure ni *Fédora*, ni *Odette*.

Au théâtre, tandis que le spectateur écoute et regarde, la plus belle prose et la plus médiocre s'envolent emportées dans le mouvement de la scène par un commun tourbillon. Nous n'aurions donc qu'une impression très vague du style de *Théodora*, si M. Sardou n'avait laissé paraître, dans les feuilles plus spécialement parisiennes, divers fragments de sa pièce. Le ton général de ces fragments nous paraît flotter entre des velléités quelquefois heureuses de

Digitized by Google

style soutenu et ce ton terne et relâché qui depuis un demi-siècle et plus constitue le commun de notre prose dramatique. Il y a décidément trop de trivialité dans les explications qu'échangent l'autocrate et l'Augusta au quatrième tableau. Je crois bien que la Théodora réelle dut plus d'une fois défendre et faire accepter ou prévaloir, non pas ses amours, mais ses volontés à force de violence et d'impudence brutales. Elle n'a jamais dû s'y prendre d'une façon aussi grossière et aussi maladroite ; l'inconvenance et l'invraisemblance de la scène à laquelle je fais allusion résident dans les procédés autant que dans les expressions, et ni M. Garnier ni madame Sarah Bernhardt ne la représentent de manière à la faire paraître moins mauvaise et moins choquante pour le bon sens. En revanche, même à n'y considérer que l'expression, l'entrevue de Tamyris et de Théodora reste charmante. Théodora prononce le mot « fricot », qui a scandalisé quelques-uns ; c'est le mot « fricot » que la situation exige. Possédait-on à Byzance en l'an 532 de notre ère l'équivalent du mot « fricot » ? Probablement. Mais, c'est affaire entre hellénistes et non entre stylistes.

On peut reprocher avec raison à M. Sardou de n'avoir peint dans *Théodora* que des surfaces de caractères et de mœurs, comme le disait M. Sarcey, ou des figures, comme nous l'avons dit nous-même.

Digitized by Google

Prenez, par exemple, le septième tableau. Pour peindre les terreurs de Justinien au moment où l'émeute se déchaîne et paraît triompher, à quel moyen recourt M. Sardou ? Il nous montre Justinien caché dans les souterrains du palais. Non seulement Justinien ne jette aucun cri qui vaille le hurlement de Richard III : « Un cheval ! mon royaume pour un cheval ! » cela va sans dire ; nous ne reprochons à aucun auteur, pas même à M. Sardou, de n'être pas Shakespeare ; mais, nulle part, au cours de ce tableau, la peur ne vibre dans l'expression ; elle n'est que dans les gestes, les poses, les groupements de personnes ; le langage n'est pas psychologique ; il est décoratif autant que le décor même du caveau ; la notation profonde du sentiment n'existe pas ; il n'y a de phrase que ce qu'il en faut pour servir de légende aux attitudes tremblantes et aux pâleurs du César qui se croit déjà la proie de la foule. Quant aux surfaces et aux figures, on ne saurait nier que, la plupart du temps, M. Sardou ne les saisisse et ne les rende avec relief.

Dans son Justinien, M. Sardou a fixé nettement l'image du César byzantin, du roi de hasard et de décadence. J'entends beaucoup de gens se plaindre qu'il leur ait défiguré et abîmé d'une façon indigne leur Justinien. Même si l'on devait accorder que M. Sardou a travesti l'époux de Théodora, la faute

Digitized by Google

ne serait pas de sa part impardonnable. De l'empereur byzantin quelconque qu'il met en scène, un auteur dramatique a droit d'emprunter seulement ce qui caractérise Byzance; inversement, il a le droit de lui ajouter des traits que l'histoire ne lui attribuait pas personnellement, mais qui, pris à d'autres que lui, s'adaptent cependant à sa personne comme à sa situation; oui, il a l'un et l'autre droit, si, comme M. Sardou, il brosse un panorama dramatique. Il ne sort par là ni de la vérité théâtrale ni de la vérité historique dramatisée. Mais est-il bien certain qu'il y ait eu en Justinien une part de véritable grandeur que M. Sardou a méconnue à plaisir pour les besoins de son drame?

Devant les siècles, Justinien vaut par le trésor de droit romain qu'il leur a légué, et par une certaine renaissance de l'architecture, du meuble et du bibelot qui a pris le nom d'art byzantin. On lui doit *les Institutes* et Sainte-Sophie. Il arrive devant la postérité avec le jurisconsulte à sa droite et l'architecte à sa gauche. Ce n'est point là un accompagnement si fameux. L'architecte et le jurisconsulte sont les derniers produits des sociétés qui s'épuisent et des civilisations qui tombent. Si M. Sardou eût essayé de produire devant nous un Justinien, tenant d'une main la balance de la loi, de l'autre son glaive; si, au lieu du théologien ridicule et persé-

Digitized by Google

cuteur, altéré d'orthodoxie et préparant le schisme, il nous eût montré dans le héros de sa pièce un législateur sage, le souverain qui fixe le droit, *qui jura describit*, c'est alors qu'il eût transformé et altéré le personnage en idéalisant l'œuvre fameuse de concentration et de condensation du droit romain à laquelle donna le branle une gloriole impatiente et non le soin de la justice. Jamais prince ne fit moins que Justinien fleurir le droit, ni privé, ni civique. Jamais, sous les Césars de Rome et sous ceux de Byzance, on ne vit règne où la vie des particuliers et leurs biens fussent moins à l'abri de la main meurtrière et rapace du scribe, du logothète, du favori. Le long règne de Justinien n'est qu'un faux grand règne, et Justinien lui-même n'est qu'un faux grand prince. Justinien n'a cessé de combler d'honneurs tout ce qui était concussionnaire et infâme, de frapper tout ce qui était intègre. Il n'a pas même épargné Bélisaire, malgré ses talents et ses services. Qu'importait que Bélisaire par sa sagesse et ses victoires restituât à l'empire l'Italie et l'Afrique, si, Bélisaire une fois écarté, le mauvais gouvernement laissait ces deux conquêtes sans ressources et sans moyen de défense? Qu'importait que l'empereur poussât le maigre effectif de ses légions, toujours prêtes à se dissoudre, vers l'Ouest et le Sud, au delà de l'Adriatique et de la Méditerranée, pour reprendre

Digitized by Google

aux Goths et aux Vandales ce qu'avait perdu l'empire, si, d'un autre côté, il perdait ce que l'empire avait jusqu'à lui gardé; si le Slave, le Sarmate, le Scythe, le Germain s'établissaient avec sa complicité sur la rive droite du Danube; si Chosroès lui brûlait Antioche, si l'Arabe lui rançonnait la Syrie et l'Euphrate. Tel est le misérable fond de ce règne, recouvert de si brillants oripeaux. Justinien ne s'occupait qu'à acheter la paix et la retraite des chefs barbares qui insultaient ses frontières et envahissaient ses provinces; puis, les barbares partis, il osait triompher de leur prétendue défaite. Pendant ses quarante années de gouvernement, on peut calculer qu'il joua ainsi, à beaux deniers comptant, au moins une fois en moyenne, tous les cinq ans, la comédie de libérateur du territoire. De quelque façon que M. Sardou ait peint Justinien, il n'a pu calomnier la réalité autant qu'on le dit.

M. Sardou a fait beaucoup plus tort à la physionomie de la Théodora de l'histoire qu'à celle de Justinien. L'amour chaste et romantique que M. Sardou prête à son héroïne a l'inconvénient d'affadir ce masque d'une fille de la rue qui, portée au rang suprême par sa beauté et ses artifices, se vautre, sans ménager rien ni personne, dans son rêve de puissance et de fortune. Je ne me représente pas la Théodora réelle, gémissant sur ses trafics

Digitized by Google

amoureux du temps passé, avec le ton élégiaque de Marguerite Gautier et de Bernerette, s'excusant auprès d'un amant vertueux, poétique et républicain d'être tombée de chute en chute au trône de Byzance. Théodora était fille, on le sait, d'un cornac de cirque et d'une courtisane. Elle-même, dès l'enfance, fut comédienne, mime, saltimbanque. Elle erra, pendant sa jeunesse, à travers les provinces, tantôt avec des troupes ambulantes, tantôt avec des amants, souvent sans ressources. Les lois la cataloguaient dans une classe de femmes qu'il était interdit aux patrices et aux gens bien nés d'épouser. Justinien fit abolir ces lois pour se marier avec elle et lui donner le titre d'Augusta. Elle avait une camarade de théâtre, Antonina, fille d'un cocher, à qui elle fit partager sa fortune; de gré ou de force, elle amena Bélisaire à épouser Antonina dans la même année qu'elle-même épousait Justinien. A ce prix Bélisaire obtint des commandements, quoiqu'il y fût propre. Théodora et Antonina, à elles deux, mirent l'empire en coupe réglée. Le monde avait pesé sur elles; elles furent envers le monde implacables et insatiables. L'innocence, la vertu et le mérite ne les arrêtaient point. Il faut dire à leur décharge que le rang et les illustres fonctions ne leur imposaient pas davantage : un grand chambellan, un logothète, un patriarche, un maître de milice, elles en faisaient

Digitized by Google

autant de cérémonie que d'un portefaix du quai. Elles eurent évidemment l'une et l'autre à un haut degré, d'instinct et de pratique, si ce n'est par réflexion, ce genre d'ironie réaliste par laquelle un polichinelle sous la pourpre et un pantin sous les chamarrures officielles ne nous sont tout de même qu'un pantin et un polichinelle. A ce point de vue, le règne insolent de Théodora offre des spectacles pleins de consolation ; ses cruautés n'étaient pas toujours sans philosophie ni sans amusement. Il y avait un préfet du prétoire, avide, dur, avare, qui depuis dix ans pressait, suçait, consommait les peuples. Un jour, il dit je ne sais quoi de travers sur Théodora. L'aimable comédienne le jette en prison, le force à confesser publiquement sa vie qui n'était pas belle, le fait déchirer à coups de fouet, lui confisque ses rapines jusqu'au dernier liard, l'embarque et le jette sur les chemins de l'Égypte où le malheureux n'a plus qu'à mendier son pain quotidien. Baste ! ça soulage toujours un peu les braves gens qui triment contre la vie de voir un préfet du prétoire cuver ainsi ses arrogances et ses brigandages ! Une autre fois, Théodora s'absente et va prendre les eaux en Bithynie. A son retour, elle trouve un certain Priscus de Paphlagonie, secrétaire ou chef de cabinet de l'autocrate, complètement installé dans la confiance du maître et ayant accaparé sa personne

Digitized by Google

et son esprit. Ces secrétaires et ces chefs de cabinet, qui absorbent et séquestrent leur empereur ou leur ministre, sont proprement le microbe dévorateur des Etats en décadence. Sans consulter Justinien, elle fait enlever gentiment Priscus, elle le transporte tout là-bas, là-bas, n'importe où, et elle lui inflige la prêtrise qui a pour effet de le rendre à tout jamais inapte aux fonctions du siècle. Ainsi en quelques heures et par un procédé sûr, elle affranchit de son chef de cabinet et tuteur politique le malheureux autocrate qui ne songea point à réclamer. En quoi il fit bien.

Il ne faudrait pas croire que Théodora et Antonina ne tinssent l'une Justinien, l'autre Bélisaire, que par la faiblesse amoureuse. Elles étaient toutes deux femmes de tête et de bon conseil; ce fut peut-être le vrai secret de leur influence sur leurs maris. Antonina suivait Bélisaire dans toutes ses campagnes (un jeune officier thrace suivait de même Antonina) et, plus d'une fois, par sa prudence et sa décision, elle tira son glorieux époux et avec lui son armée de circonstances critiques. Pour ce qui est de Théodora, j'espère à l'excuse de Justinien que le crédit souverain et définitif sur lui, dont elle abusa avec tant d'avidité et d'atrocité, elle le fonda dans la nuit du 18 au 19 janvier 532 (quatrième tableau du drame de M. Sardou), quand elle lui sauva sa couronne.

Digitized by Google

L'émeute rugissait par la ville; les édifices brûlaient; au palais, le temps se perdait en délibérations. Les historiens ne nous ont transmis qu'assez peu de détails sur cette scène de nuit au palais. Il n'est pas difficile à un Français de notre temps de la reconstruire. Il étaient tous là, les personnages consulaires, les chefs d'armée, les clarissimes, les illustrissimes, les sénateurs, suant, les civils la peur, et les militaires l'incertitude plus infâme encore, en face d'un trône croulant, que la peur. Ils conseillaient au César la prompte fuite et le César les écoutait. Cependant, Théodora, enfoncée en elle-même, repassait, en entendant le fracas de la sédition, les jours lointains de sa vie; les brutalités des gens de cirque, pendant son enfance, son métier de singe, à seize ans, devant le public; ses voyages à travers les provinces sur les chariots des cirques errants; les sifflets de la jeunesse dorée des villes de Syrie et leurs déclarations d'amour, plus féroces que leurs sifflets; le gouverneur de l'Egypte la chassant du territoire de sa juridiction sous prétexte des scandales qu'elle donnait; le gouverneur de la Pentapole la prenant pour maîtresse; puis l'abandon, la vie d'expédients, un retour à Constantinople qui dut ressembler beaucoup aux pérégrinations de la fiancée du roi de Garbe; et, dans toutes ces choses noires et nauséabondes, elle allait retomber

Digitized by Google

en un instant du sein de ses éblouissantes splendeurs, si cette foule imbécile, qui proclamait Hypalius parce qu'elle se figurait que, en changeant de maître, un peuple change de vices et de fortune, venait à bout d'installer son nouveau César. Alors, parmi ces commandants d'armée et ces porteurs de pourpre, elle se leva, l'enfant de la balle, la femme à cochers et à matelots, la fille inscrite de Constantinople. L'histoire nous a conservé la substance de ses paroles. Les voici et l'on peut bien dire devant ce langage superbe : *Et nunc, reges, intelligite.*

« Dans les grands périls, les lâches fuient; les âmes courageuses résistent... Je ne vois rien de plus contraire à nos intérêts que la fuite... Un empereur qui traîne dans l'exil une vie ignominieuse ne vaut pas un homme mort. Me préserve le ciel de vivre un seul jour dépouillée de cette pourpre dont il m'a revêtue ! Pour toi, Justinien, si tu as résolu de fuir, pars, voilà des vaisseaux. Mais prends garde que, en cherchant les douleurs de la vie, tu ne trouves les opprobres de la mort. Je ne te suivrai pas; je n'abandonnerai pas ce palais. Le trône sera mon tombeau... »

La résistance fut décidée et Bélisaire fit le reste. Combien nous en avons vu en ce siècle, et de princes

Digitized by Google

et de princesses, respectables par leurs vertus, augustes par leur naissance, aimables par leur bonté qui, placés en une crise semblable, n'ont pas eu l'éclair de sentiment royal qu'eut dans Byzance une impératrice fournie au trône par la prostitution !

Digitized by Google

XVI

JEAN RICHEPIN

I. *LA GLU*. — II. *NANA-SAHIB*. — III. *MACBETH*

I

LA GLU.

La ballade du cœur de mère. — Inaptitude du sujet de *la Glu* au théâtre. — Le vrai drame, qui est la douleur de la mère, Richepin ne l'a pas vu. — M. Richepin et la critique. — Les eunuques. — L'École normale ne peut pas former des poètes, ni surtout des romanciers et des dramaturges.

Je suis bien convaincu qu'en mettant son roman de *la Glu* à la scène, M. Jean Richepin s'est dit qu'il l'avait beaucoup épuré. Il a eu beau épurer et polir le jeune marchand de poissons ambulant du Croisic, qui est son héros, c'était une entreprise, plus romanesque que tous les romans du monde, d'essayer de lui communiquer l'intérêt dramatique. D'ailleurs,

Digitized by Google

puisque le roman de M. Richepin était écrit, vogue la galère ! Ce qui est écrit est écrit et il n'y a plus à s'en désécrire. M. Richepin ne pouvait que gâter littérairement son récit de *la Glu* en se piquant de l'améliorer moralement.

Quel est le fond du sujet de ce récit très peu idéaliste ?

Une belle petite, atroce, selon la mode des romans — je dis selon la mode des romans puisque enfin dans la vie réelle, les belles petites, quand on ne leur demande pas ce que leur condition sociale n'est pas de donner, virginité de l'âme, amour pur et économique, rêveries élégiaques, fidélité de Lucrèces, ne sont ni si atroces, ni si lugubres que nous les fabriquent messieurs les romanciers et les dramaturges, — une belle petite donc, jadis mariée, qui a rompu les nœuds du mariage pour passer belle petite et qui a certainement eu tort, est venue s'établir, au printemps, sur la côte bretonne. Elle rencontre et distingue un beau jeune *gars*, parmi les falaises, l'attire chez elle, l'y retient quatre ou cinq jours, l'abreuve et le corrompt de voluptés inconnues pour lui, puis, fort lestement, le congédie. Le pauvre *gars* est une brute vigoureuse et insatiable, qui n'a plus qu'une idée, c'est que ces cinq jours ont été splendides, qu'il faut qu'ils se renouvellent pour lui pendant les autres trois cent soixante jours de

Digitized by Google

l'année, ou que la belle petite est une infâme. Les sensations du *gars* et sa démonomanie, plus lubrique qu'amoureuse, feraient un cas de pathologie sociale, qui, élaboré en récit romanesque, peut intéresser quelques curieuses d'âges divers et les raffinés de l'art du style, où M. Jean Richepin est passé maître. Mais comment faire accepter un pareil thème au théâtre, surtout dans un bon vieux théâtre de mélodrame à la papa, tel que l'Ambigu-Comique? A la scène, M. Jean Richepin a pris le parti de civiliser son *gars;* un cœur épris fait place chez lui au tempérament en ébullition. L'aventure de la sorte est plus présentable: seulement elle devient quelque peu banale. Nous avons là la fille de marbre en villégiature; et encore M. Jean Richepin a-t-il fini par rendre la Glu elle-même tout de bon amoureuse du *gars;* ce qui nous ferait glisser tout droit dans *la Dame aux Camélias*, si la mère du *gars* ne tuait à ce moment-là la belle petite. M. Jean Richepin nous dira que son vrai drame, c'était justement la douleur même de cette mère; c'était la paresse, le chagrin, le désordre, la misère, s'introduisant dans une pauvre maison bretonne, du fait d'une brillante coquine arrivée de Paris, avec ses vices. On voit bien quelque chose comme cela dans *la Glu;* on le voit et on n'en est pas saisi. Peut-être est-ce parce que l'auteur nous déroule avec trop de complai-

Digitized by Google

sance, sur le premier plan, le doux tête-à-tête du *gars* et de la Glu.

Il faut savoir louer M. Jean Richepin de ne point tricher avec le spectateur. M. Richepin ne cherche pas à nous envelopper d'incidents et de surprises; il conçoit et expose son œuvre simplement, quoique trop brutalement et avec des secousses trop brusques; il est en ce point de la bonne école. M. Richepin, d'ailleurs, a le sens de la vie des braves gens et il sait nous y attacher; c'est pour cela que son gai tableau de la fête des Sardinières est autre chose qu'un intermède à spectacles; c'est une idylle qui nous repose de la Glu. Nous convoquons M. Richepin prochainement, avec un sujet cette fois mieux choisi.

En attendant, la fête des Sardinières, d'une part, la ballade du cœur de Mère que récite madame Agar, d'autre part, assureront peut-être à *la Glu* une carrière fructueuse. Cette ballade est un morceau saisissant de poésie. M. Jean Richepin en est-il lui-même l'auteur, ou l'a-t-il puisée dans le trésor toujours ouvert de l'imagination populaire? Quoi qu'il en soit, la ballade se trouve déjà dans le roman; et le roman, cela est certain, vaut mieux que le drame. Au moins dans le roman, le cas pathologique, outre qu'il est exposé avec une bacchanale peu commune de métaphores et de couleurs, se relève et se tempère tour

Digitized by Google

à tour de frais paysages, de riants tableaux, de fins portraits, où se joue une plume riche de choses senties. Tout cela ne se retrouve plus guère à la scène, que sous forme d'attitudes et de décors; ce qui n'est pas du tout la même chose.

M. Jean Richepin m'a fait l'honneur de m'adresser la brochure de *la Glu* avec une préface en forme de conte arabe, où il est démontré, sinon tout à fait que je suis un eunuque, mais que je fais le même métier que d'autres qui le sont. M. Jean Richepin aurait tort de se gêner; ce n'est pas d'hier que je suis ce qu'il dit et qu'on m'en a donné l'aimable avis. Quand j'ai débuté dans le *Journal des Débats*, il y a quelque vingt ans, je n'y avais pas encore écrit pendant l'espace d'un semestre, j'y avais à peine exprimé de la façon la plus discrète le sentiment que m'inspiraient, par leur façon de gouverner, les ministres de cette époque, et que m'ont inspiré au surplus, depuis 1871, beaucoup de leurs successeurs de toutes nuances, et déjà ces ministres me faisaient savoir par leurs amis dans la presse, à moi et à quelques autres, que nous étions la stérilité et l'impuissance qui critiquent, tandis qu'ils étaient eux, la force et la vigueur qui agissent et qui produisent. Nous reconnaissons aujourd'hui pour l'avoir récolté, ce qu'ils ont produit. Le *lundisme*, le *lendemainisme* et le *soirisme*, quand ils ne restent pas dans les limites d'un honnête

Digitized by Google

enthousiasme, font, à ce qu'il paraît, sur les auteurs dramatiques, la même impression que fait le journalisme indépendant sur M. Prudhomme ministre ou sur le duc Oronte, président du conseil.

Je ne demanderais pas mieux que de réformer en appel les jugements qui ont été portés sur la *Glu* en première instance. J'ai lu la brochure avec soin. Je n'y ai pas retrouvé sans plaisir le brave Gillioury. Mais tous les autres, y compris Marie des Anges, la bonne mère, et le docteur Cezambre, le sage bienfaisant, je ne leur ai pas plus découvert en appel qu'en première instance le relief nécessaire aux caractères dramatiques. Je n'ai pas plus senti dans la pièce, la seconde fois que la première, l'essence et la substance d'un drame. Je ne parle pas des gaucheries de détail et d'exécution, que le critique pardonne aisément parce qu'il sait combien il eût été facile de les corriger et de les éviter, mais sur lesquelles le simple spectateur ne passe pas parce qu'il vient au spectacle pour jouir de la pièce et non pour la corriger.

Ecrivain distingué, poète et prosateur, il reste à M. Richepin à se débrouiller pour le théâtre. Et il faut qu'il se débrouille beaucoup, mais beaucoup, car, à ses débuts dans la vie, que ce soit la faute de la destinée ou la sienne, il s'est mal engagé. A vingt ans, il s'est claquemuré à l'École normale. Les bio-

Digitized by Google

graphes nous apprennent qu'il n'y est resté que deux ans. Ce serait encore trop d'une année.

L'École normale dont on parle tant dans la presse, et presque toujours par à peu près, est une province honorable du vaste empire des lettres : la province du didactique. Elle n'est pas du tout le chemin qu'il faut prendre, si, au sortir du collège on se sent né poète, romancier, auteur dramatique. Pour intellectuelle que soit une prison, c'est toujours une prison. L'Ecole normale en est une. Là, pendant trois ans, des jeunes gens d'élite, captifs dans le moment de la fougue et de l'effervescence productive de l'âge, sont astreints à des travaux forcés de l'intelligence, à heure fixe et sur commande. A ce régime, la vigueur de conception s'amortit, l'esprit en sa fleur se défraîchit, l'invention s'éteint. La plus belle, la plus riante, la plus libre de nos facultés, l'imagination, s'attriste, s'émousse et se comprime, à moins que, par une réaction excessive contre le refoulement à laquelle on la soumet. elle ne s'exaspère et ne s'enrage. Les deux phénomènes de l'exaspération et de l'amortissement peuvent se produire en même temps. La *Glu* est d'un homme qui les a subis l'un et l'autre. L'exaspération s'accuse surtout dans la *Glu*, roman, l'amortissement dans la *Glu*, drame.

Nous avons dit, le sujet du roman. Ce sujet semble un rêve de recluse effrénée, à qui son couvent, par

Digitized by Google

méprise, servirait plus de phosphore que de racine de nénuphar, si tant est que la racine de nénuphar mérite sa chaste réputation. Nous avons également dit que M. Jean Richepin a eu la prudence de transformer son sujet, quand il l'a transporté au théâtre. Certaines audaces supprimées à la scène, reparaissent dans la brochure; de fausses audaces, celles du normalien encore plein du souvenir de la trop étroite discipline imposée à ses vingt ans et qui veut marquer sa révolte contre elle, fût-ce aux dépens du goût et des plus nécessaires convenances scéniques. M. Jean Richepin vous a des mots, mais des mots.... enfin les rimes riches dont MM. les Dragons, sur le coche de Loire, se font un malin plaisir d'agrémenter l'innocence de Vert-Vert.

A la lecture comme à la scène, ce qui plaît et ce qui attache, c'est l'écrivain, ce n'est pas l'auteur dramatique; c'est le cadre bucolique de la pièce, ce n'est pas le fonds du drame. Est-ce que nous pouvons trouver dramatique ce jeune gars, marchand de poissons, qui se casse la tête contre les rocs parce qu'une créature catapultueuse et d'ordinaire plus intéressée lui a prodigué des bontés gratuites ? Il ne nous inspire que de la stupéfaction. Est-ce que nous pouvons trouver tragique cette maman qui court la nuit les falaises et les écueils, et maudit la mauvaise créature et l'assomme à coups de hache, parce que

Digitized by Google

celle-ci a fait découcher le pau'petit gars plus de trois jours ? Elle ne nous paraît qu'extrêmement susceptible. C'est peut-être notre faute ; nous avons peut-être à Paris le cœur trop dur et l'esprit trop sceptique ; les choses se passent peut-être réellement du côté de Guérande et de Bourg-de-Batz ainsi que nous les représente M. Jean Richepin ; en ce cas il aurait dû commencer par nous insinuer à tous une âme bretonne et bretonnante ; c'était son métier d'auteur dramatique et c'est ce qu'il a négligé de faire. Reste ce grand point que M. Jean Richepin possède le parler plantureux, la sensation, la couleur, le don d'être affecté d'une façon poétique par le cours commun des choses et d'en mettre en relief le pittoresque. Par là les accessoires et les épisodes de son drame ont la puissance d'effet et de réalité que n'en a point le principal, malgré la prétention qu'affiche visiblement l'auteur, de nous faire avaler, d'une poigne vigoureuse, en ce principal, la nature toute crue.

Le gros du public n'a peut-être pas assez rendu justice à des qualités d'un prix si réel. Puisse cependant M. Jean Richepin ne pas nous harceler d'une nouvelle préface ! On n'aurait pas lieu de s'inquiéter autrement pour lui de la couleur un peu trop orientale qu'il donne à ses réclamations, si c'était la première fois que la critique l'eût mis plus de mau-

Digitized by Google

vaise humeur qu'il ne convient. Il y a récidive; M. Jean Richepin avait déjà malmené la critique dans la préface de la *Chanson des Gueux*, qui en est à sa douzième édition et dont le sort, par conséquent, n'a pas été trop malheureux. Cela tourne au dépit et au chagrin.

M. Jean Richepin fera bien d'y prendre garde. Qui veut accomplir utilement et fièrement le voyage de la vie, en quelque direction que ce soit, doit jeter dans le fossé qui borde la route et le chagrin et le dépit. Celui qui ne s'allège pas de ce poids funeste, c'est celui-là que menace bientôt la stérilité, conséquence du découragement. Ceux, au contraire, qui se tiennent au-dessus du chagrin et du dépit, ne seront jamais assimilables aux vieillards infortunés que bafoue M. Jean Richepin dans sa parabole contre les *lundistes;* ils auront toujours la vraie puissance pour vivre, pour agir, pour écrire et pour aimer — pour continuer d'écrire avec le bon sens et les notions acquises, quand l'imagination les aura quittés pour continuer d'aimer, après la saison de l'amour, tout ce que la vie nous offre qui est digne de belle amitié, d'estime affectueuse et de dévouement réfléchi.

Digitized by Google

II

NANA-SAHIB.

Nana-Sahib n'est pas un bon drame. — Portrait de M. Richepin. — Sa versification. — M. Jean Richepin poète, auteur dramatique, se fait acteur. — La jeunesse de Jean Richepin. — La *Chanson des Gueux.* — Les gueux de Béranger, de Victor Hugo, de Vallès et de Jean Richepin.— Poésie objective des loques dans Richepin. — Pages nauséabondes : les *Larmes de l'Arsouille.* — Le vers tragique dans *Nana-Sahib.* — Différences de l'artiste et du poète, du poète et de l'auteur dramatique. — Citation de Racine (préface de *Bérénice*).

Nana-Sahib n'est pas un bon drame, tant s'en faut. C'est pourtant bien le drame que devait d'abord imaginer M. Jean Richepin, et qu'on regrette qu'il n'ait pas joué lui-même, comme il en avait eu, un instant l'idée. Quel bon grand enfant que M. Jean Richepin ! Comme il est bien ce qu'annonce le nom sonnant qu'il porte ! Comme sa physionomie s'encadre avec ce nom ! Si vous êtes allé à l'Ambigu pendant les représentations de *la Glu*, vous

Digitized by Google

avez vu certainement le portrait photographique de M. Jean Richepin. Il était exposé au foyer avec cette inscription d'une bonhomie tranquille : « Jean Richepin, auteur de la pièce. » Une barbe noire touffue, mais soignée et bien taillée, la tenue élégante d'un artiste avec l'encolure d'un athlète; sur les traits et dans toute la personne, l'ampleur, la force et la bonté ! Une statue de fleuve appuyé sur une urne penchante ! Une physionomie d'idole indienne! Un air de Divinité de la vie de Bohème ! Avec cette tête, au temps où l'on fondait encore des religions en France, M. Jean Richepin eût joué de bonheur, s'il n'avait pas été le Mapah.

Cette tête naïve et pleine de foi, où respire le sentiment de la force avec la douceur, explique le drame de *Nana-Sahib*. M. Richepin a jeté pêle-mêle dans sa pièce tout ce que l'imagination d'un poète parisien poursuit d'éblouissant et d'oriental, tout ce que rêve de richesses faciles un Mohican du boulevard, tout ce qui peut satisfaire un *sportsman* fantaisiste qui adore les exercices de force. Il a mis là dedans des houris, des bayadères, des parias qui poursuivent de leur amour les filles pures et luxueuses des rajahs, des grottes de Monte-Cristo, des irradiations d'or et de diamant, des coups de fusil, des massacres, des incendies, des tigres, des rugissements, des têtes de mort, des sauts périlleux dans

Digitized by Google

les jungles, des fakirs et des guerriers qui tombent expirant avec des tours d'adresse comme Oceana et miss Wanda glissent sur la corde. La direction de la Porte-Saint-Martin a libéralement offert à M. Richepin tout ce qui pouvait compléter et réaliser ce songe des bords du Gange, formé sur les bords de la Seine. Elle lui a fourni des soldats anglais avec tambours et fifres, des cipayes selon l'ordonnance, des intérieurs splendides de palais, une villa indienne ruisselante de magnificences, un temple bouddhique comme on n'en voit qu'à Ceylan. M. Jean Richepin a voulu M. Clairin pour lui dessiner les costumes ; il a eu M. Clairin. Il a voulu M. Massenet pour lui composer une belle page de musique religieuse, solennelle et remplie d'onction ; il a eu M. Massenet. Seulement, après avoir mis tant de choses dans sa pièce, M. Jean Richepin ne s'est pas aperçu qu'il oubliait d'y mettre aussi un drame.

Je ne sais si l'on fabrique encore des paysages cadrans comme au temps de ma jeunesse. Dans ces sortes de tableaux on voyait sur le premier plan, à droite, une église qui portait l'horloge au centre du clocher. Devant l'église coulait la rivière ; sur la berge de la rivière un bon bourgeois pêchait à la ligne ; à gauche se dressait une fontaine lançant l'eau en un jet cristallin. Au fond, à mi-côte, pas-

Digitized by Google

sait un train de chemin de fer. Tout ce méli-mélo était en mouvement; le même mécanisme faisait marcher en même temps l'horloge, les wagons, la ligne du pêcheur et le filet de cristal, figurant l'eau qui s'échappait de la fontaine. Voilà tout au juste l'image de l'œuvre bigarrée de M. Richepin. La pièce commence par un drame historique; elle continue par un drame militaire de l'ancien Cirque et par une féerie du Châtelet; elle devient ensuite ballet; elle se termine par un conte d'Anne Radcliffe et par une nuit de Scheherazade ; on a même pu croire un instant qu'elle tournerait à l'*oratorio*. Quel est le sujet fondamental du drame? Je serais embarrassé de vous le dire. Sur quel personnage particulier se concentre l'intérêt des spectateurs ? Sur aucun. A quel dénouement vise le poète ? Il vise à ce que tous les acteurs du drame et même les simples comparses périssent l'un après l'autre par le poignard, le feu, le poison, la hache, la fusillade, la dent du tigre. Le drame en vers finit quand ils sont tous morts. Tous cadavres, tous ; plus, des squelettes sur la toile du fond.

Le drame, s'il y en avait un, succomberait sous cette multitude d'effets de tout genre et de carnages. Mais le drame n'existe pas. Les caractères des divers personnages, sauf les personnages simplement épisodiques, restent aussi indéterminés que les

Digitized by Google

caractères du drame. Le Nana-Sahib réel fut un tigre mal domestiqué et un gentleman catilinaire, qui, si une alliance franco-russe avait coïncidé, en 1857, avec la révolte des cipayes, eût mis l'empire britannique à deux doigts de sa perte. Il va sans dire qu'il ne faut rien chercher de lui dans le Nana-Sahib de M. Richepin. A la vérité, M. Richepin appelle son Nana-Sahib un tigre gros comme le bras. Djamma, l'amante et l'épouse du rajah, lui-dit même, je crois : « Vous êtes mon tigre », par une réminiscence assez malheureuse du vers de *Hernani :*

Vous êtes mon lion superbe et généreux.

De plus, Nana-Sahib massacre les gens avec toute la désinvolture indispensable ; mais il le fait sans joie et rien de sa férocité ne vibre sur les nerfs du spectateur. Il arrive que ce tigre débite à Djamma des vers comme ceux-ci :

Un frisson parfumé de ton être à mon être
S'exhale, et jusqu'au fond du cœur il me pénètre.

Ce n'est plus Nana-Sahib ; c'est Malek-Adel.

Est-ce à dire qu'il nous faille quitter l'espérance de voir jamais M. Richepin atteindre à la conception

Digitized by Google

du drame? Non certes; pas plus après *Nana-Sahib* qu'après *la Glu*. Sa pièce contient trois ou quatre scènes profondément dramatiques, dont l'effet, mieux préparé dans un ouvrage moins cousu d'épisodes sans suite, eût été plus universellement ressenti. C'est, au premier tableau, une belle scène expressive et large, que celle où Nana-Sahib mollement couché sur un divan, avec Djamma à ses pieds, ordonne des exécutions et des supplices, en face du gouverneur anglais qui prononce des grâces. Malheureusement, la brusque insurrection des Hindous dont elle est suivie, et l'éclat de Nana-Sahib jetant le masque pour se mettre à leur tête, ne produisent pas coup de théâtre effectif parce que ni un mot ni un geste ne nous a préparés à cette péripétie. Au cinquième tableau, il y a encore une belle scène où l'on perçoit le sentiment acquis, sinon la pleine griffe du dramaturge. On vient d'arrêter un paria, qui n'est autre que Nana-Sahib en fuite, caché sous des haillons. Son ennemi Tippoo-Raï le reconnaît et le dénonce au général anglais. Nana-Sahib est perdu si le témoignage de ce rajah est confirmé par d'autres témoins qui aient pu le connaître lui-même à Cawnpoore. On le confronte avec Djamma; celle-ci sait se contraindre et résister à la joie qu'elle a de revoir son époux. On appelle une jeune Anglaise dont il a massacré les compagnons et le père; mais

Digitized by Google

elle a été sauvée par Djamma qui la conjure ; elle fait fléchir le ressentiment du crime devant le ressentiment du bienfait, et, après avoir longtemps considéré le paria, elle répond qu'elle ne peut rien affirmer. On appelle un officier indien qui a servi avec Nana-Sahib et qui lui est secrètement dévoué ; l'Indien invoque Brahma et les éternels supplices dont le Dieu punit le parjure ; il atteste ensuite par serment que ce paria n'est pas Nana-Sahib et, pour confirmer sa parole par un gage terrible, il se frappe d'un coup de poignard : Brahma le jugera. Cette scène est d'une conception grande et forte. Mais quoi ! Chaque fois que se produit une de ces idées dramatiques inattendues, elle languit de la longueur du tout ; elle est comme noyée dans le fouillis des épisodes sans lien. Elle n'émeut ni ne secoue, faute d'un intérêt général du drame et des caractères qui la soutiennent et qu'elle accroisse.

M. Jean Richepin n'en a pas moins fait pour son début dans le drame en vers une conquête qui sera pour lui plus tard, nous l'espérons, de grande conséquence : c'est la conquête de l'alexandrin tragique. Il nous donne à chaque instant le plaisir que nous n'avons pas au même degré, dans *Severo Torelli*, d'écouter des vers sans tache, des périodes poétiques sans accroc, des couplets sans défaillance. Non que M. Jean Richepin ne s'embrouille quelquefois aussi

Digitized by Google

en matière de style. La métaphore est son écueil. Il a un malheureux penchant qui le porte vers tous les genres connus et définis de métaphores fautives ; métaphores trop subtiles, métaphores disproportionnées en plus et en moins, métaphores à galimatias. M. Richepin aurait besoin quelquefois de relire *les Précieuses ridicules* et de ne relire jamais nos Parnassiens stylistes. Quand j'aurai entre les mains, la brochure de *Nana-Sahib* je reviendrai sur l'œuvre. M. Richepin, poète, mérite une étude à part. En attendant, on peut prédire que le succès de *Nana-Sahib* lu dépassera beaucoup celui de *Nana-Sahib* joué. Là où le vers de M. Richepin ne trébuche pas dans le précieux, il a une robuste franchise et une sûreté admirable de facture. Vienne maintenant à M. Richepin la conception de la tragédie ; il possède la langue tragique.

Grâce à la qualité du vers et à la quantité des tirades bien sonnantes, il dépend encore de madame Sarah Bernhardt et de sa troupe de relever et de faire durer sur l'affiche ce drame décousu et languissant. Mais il faut qu'ils se remettent tous, absolument tous, à répéter de nouveau leurs rôles, afin de s'exercer à la diction du vers. Oh ! la plupart d'entre eux ont fort bien composé leur rôle. Le port, le costume, l'attitude, le geste, tout est à louer chez eux, excepté le vers. Il en est de l'art de dire

Digitized by Google

le vers comme de l'art de l'écrire. Le plus brillant prosateur, s'il veut rimer, devient plat. Les artistes les plus artificieux à débiter n'importe quelle prose et à la faire valoir deviennent tout à coup novices quand ils passent au vers, après des stations trop prolongées et trop exclusives dans le sermon pédestre. Il s'en est fallu de bien peu que le rôle de Nana-Sahib, si banal qu'il soit la plupart du temps, n'ait fourni l'occasion à M. Marais d'un éclatant succès. Le peu dont il s'en est fallu, c'est que M. Marais n'a pas de certitude dans le maniement des hémistiches ; lui, d'ordinaire si vibrant, et trop vibrant, ne se fait pas toujours entendre. De même pour les autres. Ils ne scandent pas ou ils scandent trop. Leur voix tombe dans la mélopée déclamatoire ou n'a plus de musique. Cette réserve faite, mais il fallait la faire, on peut nommer avec éloge, à côté de M. Marais, M. Volny, M. Laray, M. Paul Renay, surtout mademoiselle Aline Guyon, qui se tire avec beaucoup de prestesse et d'aisance du rôle d'Ellen.

Le succès de cette soirée est resté aussi incertain pour madame Sarah Bernhardt que pour M. Jean Richepin. L'admirable comédienne n'a pas été égale à elle-même. Nous voudrions croire que les incidents désagréables de ces derniers jours ont seuls produit chez elle un affaissement momentané dont il convient d'autant moins de tenir compte que cette

Digitized by Google

femme vaillante et héroïque, si elle a manqué trop souvent à se maintenir dans la situation acquise, a toujours rebondi avec éclat vers de nouveaux triomphes. Mais quand elle est apparue au premier acte, bizarre, mélancolique et blanche comme une fleur de lotus asiatique qui émerge du sein des eaux, impressionnante à la façon d'une sirène de Moreau, ce qui se peignait sur son visage, ce n'était pas une tristesse accidentelle, c'était la lassitude visible de son métier! Quel métier aussi! Quel écrasant métier! Jouer tous les jours, et deux fois le dimanche! Rabacher perpétuellement devant Paris, l'Europe et l'Amérique le même répertoire monotone, composé de cinq ou six pièces contemporaines! Diriger un théâtre, discuter du matin au soir avec le décorateur, le machiniste, les régisseurs, le costumier, les fournisseurs, les clercs d'avoué et les huissiers! Où reste-t-il dans tout cela un quart d'heure de loisir pour laisser venir l'inspiration et pour réfléchir sur un rôle? Ah! les nécessités de l'existence à grandes guides, qui ont réduit la pauvre glorieuse artiste à cette tâche de mercenaire! Ah! l'infatuation du moderne qui l'a tenue de plus en plus écartée des sources pures du beau! Elle trébuche maintenant sur le bel alexandrin tragique. Elle le *déblaye* au lieu de le détailler. Que nous sommes loin du temps où elle était Phèdre, Andromaque, Zaïre, dona Sol, où elle

Digitized by Google

aurait pu être, si elle eût voulu, Esther et Bérénice, et jamais elle n'aurait atteint aussi haut! Elle a toujours, quoi que disent quelques-uns, le charme de la personne, la magie de la voix, la douceur élégiaque du débit; il semble qu'elle va perdre la possession souveraine du vers. Elle est toujours déesse; mais elle ne sait plus parler la langue des dieux.

Péripétie de *Nana-Sahib*. Le poète s'est fait acteur; le directeur de la Porte-Saint-Martin a forcé les artistes à étudier leurs rôles à neuf; il a pratiqué des coupures dans la pièce; et voici que le monde se porte à son théâtre.

Il ne faudrait pas croire pour cela que le drame de M. Richepin se soit transfiguré d'une semaine à l'autre. Les tirades amphigouriques restent de l'amphigourie; seulement les vers à effet et les bons vers se détachent et ont trouvé tout leur prix. *Nana-Sahib* n'est pas plus qu'auparavant une composition qui respecte les règles élémentaires du drame; seulement le public s'est fait à cette pièce en panorama, et il l'écoute; les parties scéniques du second, du quatrième et du cinquième tableau ne le laissent plus incertain; bref, *Nana-Sahib* serait un succès d'estime et d'honneur assez prononcé, n'étaient les deux derniers tableaux frelatés et surannés où se combine le vieux conte de la lampe merveilleuse

Digitized by Google

avec le conte rebattu de la caverne d'Ali-Baba. Le risque le plus grave que coure désormais la pièce, ce n'est pas d'être arrêtée dans sa carrière faute de spectateurs qui la viennent voir, c'est de ne plus être représentée, faute de comédiens qui la jouent. Nous avons dit que les divers personnages du drame meurent tous à la scène; les divers acteurs chargés de ces personnages mourront tout de bon de fatigue dans leur lit avant que le drame ait atteint cinquante représentations.

M. Marais n'a pas pu y tenir. Il a rendu le rôle de Nana-Sahib. Ce n'est pas tant la longueur que la nature du rôle qui est écrasante. Nana-Sahib n'a pas en somme à prononcer et à pousser plus de quatre cent soixante vers, hémistiches ou exclamations variées. Or les comédiens à l'Odéon et à la Comédie-Française ne succombent pas sous le rôle d'Oreste qui contient près de quatre cent vingt vers, ni même sous le rôle d'Hernani qui, outre qu'il est fort dur, renferme environ huit cents vers. La passion d'Oreste qui coule de source aide beaucoup à soutenir un acteur; Oreste n'est pas toujours en fureur; il a des parties d'entretien doux et ordinaire; il prononce des harangues où il n'a à mettre que le ton calme, raisonné et persuasif de la politique. Dans le drame de M. Richepin tous les rôles sont tout le temps à la violence et à l'éclat; ils

Digitized by Google

souffrent tous de la même prolixité stérile; celui de Nana-Sahib plus que les autres. Même quand Nana-Sahib roucoule ses élégies amoureuses, il ne s'agit là dedans que de tempêtes, de tigres et de sang, et tout cela à froid, avec des vers savants et contournés, sans choc de l'âme. Ajoutez qu'à la Porte-Saint-Martin les mêmes artistes jouent tous les jours et au besoin deux fois en un jour et qu'ils n'ont pas, comme leurs camarades de la Comédie et de l'Odéon, la longue habitude et la pratique continue du vers qui, plus facile à la mémoire que la prose, est beaucoup plus fatigant pour le débit. Vous vous expliquerez par là la défaillance vocale subite de M. Marais; et cependant M. Marais est possesseur de l'un des organes les plus mordants et les plus vibrants qu'il y ait au théâtre. M. Marais a joué le personnage touffu et chargé de Nana-Sahib cinq fois le soir, deux fois le jour, en tout sept fois; il a beau être jeune et fait d'acier flexible, à la septième fois, il a cassé. Il n'y a pas de raison pour que M. Laray, qui débite avec une vigueur extraordinaire les vers plus qu'humains du rôle du Yogui, ne soit pas bientôt aussi contraint de se reposer. Seule, la déesse résistera; sa voix, chose mirifique, est devenue meilleure que le premier jour. Cette voix ne déblaye plus; elle perle tout; elle ne bronche jamais; comme elle a l'éclat limpide du cristal, elle en a la solidité.

Digitized by Google

M. Jean Richepin a pris bravement le rôle quitté par M. Marais. Il opère lui-même. Le spectacle est curieux; je crains que pour l'aller voir il ne faille se dépêcher. Dans cinq jours d'ici le médecin du théâtre sera obligé de mettre M. Richepin au régime des eaux d'Enghien à domicile; dans dix jours il le fera partir pour Cannes par le rapide. L'aphonie commence. J'applaudis de grand cœur à la résolution originale et courageuse qu'a prise M. Jean Richepin de jouer son œuvre en personne. Foin des préjugés! La poésie comme l'amour est enfant de bohème et le poète ne connaît pas les lois des Philistins. Mais faire un livre, disait sagement La Bruyère, est un métier, et jouer la comédie en est un aussi, bien différent de l'autre. Nul exercice, nul entraînement graduel n'a préparé M. Richepin aux labeurs de la profession comique; nulle étude préalable ne lui en a appris les procédés, les règles, les artifices. La fatigue pour lui est énorme; il ne joue que depuis quatre jours et tout indique qu'il ne se maintient en scène que par un effort héroïque de volonté.

Si M. Richepin a pris le parti de devenir comédien, certes il le deviendra. C'est une chose surprenante comme il s'est mis tout de suite au point du théâtre. M. Richepin a bien un peu de gaucherie lorsqu'il fait le tigre énamouré auprès de Djamma, tigresse. Il a bien un peu d'embarras dans la démarche. Il a

Digitized by Google

bien un peu de monotonie dans le regard. Il frappe un peu bien souvent le plancher de son pied droit; c'est sa manière de produire des effets imposants. Voilà les critiques à faire. M. Jean Richepin joue d'ailleurs admirablement le second tableau et la scène du paria au quatrième. Il se précipite du haut des tours comme s'il n'avait fait que cela toute sa vie. Son débit est clair et sobre; son énergie de diction, singulière. Je ne prétends pas que M. Richepin produise d'aussi beaux effets que Talma dans le rôle de Néron ou Beauvallet dans le rôle de Polyeucte. Il a pourtant dit avec une atrocité saisissante le vers à la vieille femme :

> Tu vas être bénie aussi dans l'eau du Gange.
> *Au fond! allez!*

les mots soulignés surtout. Il a été superbe au quatrième tableau dans sa prise à partie du général anglais. Lorsqu'il a déployé ces deux vers :

> Ainsi je massacrais, j'écrasais, j'étranglais,
> Moi, l'éléphant indou, ces léopards anglais,

il vibrait d'une joie féroce. Assurément, M. Richepin ne doit pas aimer l'Angleterre. Mais la voix, la voix! Toute forte et mâle qu'elle soit, elle paraît dès à

Digitized by Google

présent plus qu'à demi brisée. Ce n'est pas son métier, à cette voix, d'éclater pendant cinq actes tous les soirs; elle ne suffira pas à la tâche où se meut désormais à l'aise l'harmonieuse Djamma. La tigresse vaincra à l'user le tigre.

C'est une figure que M. Jean Richepin. Ne perdons pas l'occasion de l'arrêter au passage. M. Richepin peut avoir maintenant de trente à trente-cinq ans. Il est fils d'un chirurgien militaire qui était né lui-même dans un village du nord de la France, où la légende veut qu'une colonie de tziganes se soit établie, il y a longtemps. M. Jean Richepin, s'il faut en croire son biographe et son ami M. Pierre Giffard (*Figaro* du 27 janvier 1883), attacherait une certaine signification à cette dernière circonstance. Le *heimweh* vers l'Inde lui viendrait de là. M. Richepin a fait ses études à Charlemagne et il est bien du cru; Louis-le-Grand, Rollin et Fontanes ne produisent guère de ces types. A vingt ans, M. Richepin eu le tort ou le malheur, se sentant la vocation du poète et du romancier, d'aller se mettre sous cloche à l'École normale. Il est vrai qu'il s'est dégagé le plus tôt qu'il a pu de cette machine pneumatique. Il était entré à l'École, je crois, en 1868 ou 1869. En 1870, la trompette sonna, le fils du chirurgien des armées se fit soldat. La guerre finie, il alla se jucher dans un grenier du Quartier latin. Il embrassa avec vaillance et con-

Digitized by Google

fiance la vie de travail à bâtons rompus, de gêne et de misère à laquelle doit se résigner l'homme qui, se réservant pour écrire, veut se tenir indépendant de tout métier. Cette vie de misère, soutenue d'espérance, est malheureusement aussi entre jeunes gens une vie de cénacle et de coterie. Jean Richepin passa alors à l'état d'idole littéraire pour tous les décousus et tous les réfractaires par genre de jeunesse qui fourmillent entre le quai de Seine et l'allée de l'Observatoire. Il leur lisait ses vers qu'ils applaudissaient sans discuter. M. Jean Richepin, en ce temps-là, ne déjeunait pas tous les matins. Qu'importe! Il était immense pour Ponchon, Chepin, Bouchor et une demi-douzaine d'autres. Il était immense, mais inédit.

Enfin ses vers à huis clos trouvèrent marchand. Le volume *la Chanson des Gueux* parut. Pour une fois, les petits camarades de cénacle ne s'étaient pas trompés. Nous avions un poète; très restreint encore à un genre, mais ce genre lui appartenait bien. Depuis *la Chanson des Gueux*, M. Jean Richepin a beaucoup écrit. Il a publié au *Gaulois* et au *Gil Blas* de vigoureuses chroniques qui valent par le tempérament. Il a composé de petits récits et de petits tableaux de prose, à la mode du jour; deux ou trois romans qui ont paru en feuilleton. Il a aussi donné un second volume de vers, *les Caresses*. Je n'ai pas

Digitized by Google

eu occasion de lire les romans. On peut à propos de *Nana-Sahib*, laisser de côté dans M. Richepin le prosateur et considérer uniquement le poète. Tenons-nous-en donc au bagage poétique de M. Richepin, qui se compose de *la Chanson des Gueux*, des *Caresses* et de *Nana-Sahib*. Il y a plus de bien à en dire, beaucoup plus de bien à dire de *Nana-Sahib*, suite de vers, que de *Nana-Sahib*, drame.

De *la Chanson des Gueux* à *Nana-Sahib* M. Jean Richepin a élargi notablement son champ de poésie; dans ce champ plus étendu, le bouquet d'herbes capiteuses reste toujours *la Chanson des Gueux*. Avec les *Gueux*, M. Richepin a été pur poète. Il a eu là sa matière et son heure. Je voudrais pouvoir dire en quelle année, dans quelles circonstances chronologiques a paru ce livre d'une saveur si particulière. M. Richepin néglige de nous renseigner là-dessus, quoiqu'il ait mis à sa *Chanson des Gueux* une préface assez longue et même deux. Je possède la onzième édition du livre, qui est elle-même sans date. En quelque année que *la Chanson des Gueux* ait paru (en tout cas, c'est postérieurement à 1871), je me souviens que le livre de M. Richepin fit éclat. Il y avait dans les vers du jeune poète la sensation, la facture, la verve, le son et aussi la note du moment. Les gueux et les vagabonds que nous exprime M. Richepin, sont des vagabonds et des

Digitized by Google

gueux tout à fait *improper*. Adieu le vagabond amer, mais contenu et classique de Béranger :

> Que me font vos vins et vos blés
> Et vos orateurs assemblés ?

Adieu les gueux ratissés, émondés et débarbouillés du chantre de *Roger Bontemps* et des *Bohémiens!* Adieu le bonhomme Patience, vagabond prédicateur et doué de respectabilité! Adieu également la Cour des Miracles du romantisme où il y avait tant qu'on voulait des clampins, des loqueteux, des truands, des ribaudes, des coupeurs de bourses et des coupe-jarrets, mais d'où les haines sociales étaient exclues! Adieu don César de Bazan, grand d'Espagne jusque dans sa gueuserie! Ce sont là des gueux de 1830, des gueux orléanistes. Sur les gueux mal lavés et pris en leurs bricoles de Jean Richepin ont passé les journées de juin 1848, la Commune de 1871, l'école de la littérature brutale, les sensations littéraires sinistres à la façon de Vallès. Pour que M. Richepin eût la vision qu'il a eue des gueux et s'enhardît à la fixer en ses vers, il a fallu d'abord que M. Vallès eût écrit *la Rue* et *les Réfractaires*.

Chez M. Vallès, le besoin des attitudes et le propos délibéré gâtent tout, tandis que M. Richepin a chanté ses chansons sous l'impression sincèrement subie

Digitized by Google

des loques, de la paresse, des vices de misère, de la faim, du froid, de la bise, de l'indiscipline errante.

Qu' pour ceux qu'a d' quoi.
Dors, mon fieu, dors,
Bercé, berçant;
Fait froid dehors,
Ça glace l' sang;
Mais gna d' chez soi.

Dans ces cris de gueux grincent l'envie, la colère, la haine bestiale populaire, un esprit destructeur, l'implacable mépris de tout droit convenu, sans lequel ni morale ni société pourtant ne subsistent. L'accent de vérité pénètre et entraîne, même quand on voudrait se défendre et se retenir. Quelle couleur! Quelle saisie du paysage! Parfois, quel sentiment profond de la vertu des misérables et des félicités de la misère! On pourrait citer sur ce ton cinq ou six pièces de l'inspiration la plus délicate et la plus robuste. Je ne demanderais pas mieux que de vous en dire au moins les titres. La chose m'est impossible; quand on a lu le volume de M. Richepin et qu'on y veut repasser ce qui a plu, on s'aperçoit que ce volume sans millésime est aussi sans table des matières. MM. les éditeurs et MM. les auteurs ne marquent pas assez d'égards pour le public quand ils commettent ces sortes de négligence.

Je ne veux tromper personne. S'il n'y avait dans

Digitized by Google

la Chanson des Gueux que les dépenaillés en révolte contre la vie et contre la morale bourgeoise (qui, en somme, est la bonne), je ne mettrais guère de sourdine à mes éloges; les cœurs d'hommes indépendants et rebelles sous la guenille, les ébats de dévergondage hors de la geôle sociale, la nature libre en son plein air appartiennent au large domaine du poète. Malheureusement, M. Richepin n'écarte rien, mais rien; il ne supprime rien, ne réserve rien, ne se retranche rien. Il y a dans son livre des pages littéralement nauséabondes, où lui, qui est poète, se laisse pervertir par l'exemple de ceux qui, sous prétexte d'art, ne font qu'exercer la profession de ciseleur en immondices. Est-ce que M. Richepin n'a pas imaginé d'introduire dans sa *Chanson des Gueux* sous la rubrique commune *au Pays de Largonji* (au Pays de l'argot) une-demi-douzaine de pièces, où il célèbre les joies, les tristesses et même les nobles fiertés du métier de... du métier qui... enfin du métier d'ami des femmes! — Mais je m'explique en argot, dira M. Richepin; ce n'est pas moi qui parle, c'est mes héros. — Il se peut que l'argot dans les mots brave l'honnêteté; il ne sauve pas le lecteur du dégoût. Pouah! D'ailleurs, même en français, et parlant en son nom, M. Richepin sur ce sujet ne s'est pas toujours épargné. Voir les *Larmes de l'arsouille*, où il court des bouffées si étranges de

Digitized by Google

contentement poétique. Je ne crois pas qu'il y ait rien de plus propre à soulever le cœur que la sensation poétique répandue sur tout ce qu'il y a de plus ignoble. La pire des dégradations est encore celle de la poésie. *Optimi corruptio pessima.*

Revenons bien vite à ce qui est dans M. Richepin, le poète avouable, encore que hardi et se donnant licence jusqu'aux extrêmes limites. Pas de millésime, je le répète, dans les livres de M. Richepin; je ne sais, par conséquent, à quelle distance *les Caresses* ont suivi *la Chanson des Gueux.*

Dans *les Caresses*, le poète et la poésie sont beaucoup moins immédiats que dans *la Chanson des Gueux*. Ils sont l'un et l'autre moins intenses de deux ou trois degrés. Vous trouverez dans *les Caresses*, quantité de choses vives, charmantes, capricieuses, légères, osées et enlevées. Par exemple, cette strophe :

Mignonne, allons-nous en dans un pays de songe,
Joli, capricieux, absurde, comme vous,
Azuré d'impossible et fleuri de mensonge,
Où les arbres, les eaux et le ciel seront fous.

ou ces versiculets :

Te souviens-tu du baiser,
Du premier que je vins prendre?
Tu ne sus pas refuser,
Mais tu n'osas pas le rendre.

Digitized by Google

Te souviens-tu du baiser,
Du dernier que je vins prendre?
Tu n'osas pas refuser,
Mais tu ne sus pas le rendre.

Il y a là peu de pièces du volume *les Caresses* où l'on ne trouve ainsi à glaner de l'ingénieux, du joli, du pittoresque, du violent. Saisit-on là dedans la « caresse » elle-même? Y sent-on le courant d'amour ou de volupté? Euh! euh! Combien il a existé dans le monde de poètes de l'amour; mais parmi ces poètes, combien peu d'amoureux et d'éperdus! Pas même Henri Heine écrivant les *Lieder*, encore moins Gœthe écrivant les *Elégies romaines!* Pas non plus M. Richepin!

M. Richepin a la prétention, venu après tant d'autres, d'exprimer enfin l'amour réel, *el amor netto*, celui qui n'est pas en quintessence, celui du taureau qui enlève Europe :

L'amour que je sers, l'amour qui me cuit,
Ce n'est pas l'amour chaste et platonique,
Sorbet à la neige avec un biscuit.
. . . . . .
Ce n'est pas non plus l'amour de roman,
Faux, prétentieux, avec une glose
De si, de pourquoi, de mais, de comment;
C'est l'amour tout simple et pas autre chose.

Très bien dit, et le dernier vers très bien touché, pour railler les amours en extase et en festons

Digitized by Google

verbeux des autres! Mais comment va-t-il nous le rendre lui-même, son amour tout simple :

> C'est l'amour puissant. C'est *l'amour vermeil.*
> *Je serai le flot; tu seras la dune,*
> Tu seras la terre et moi le soleil,
> Et cela vaut mieux que leur clair de lune!

Que de métaphores, tout aussitôt, pour nous faire comprendre et goûter *cet amour tout simple!*

Et M. Richepin ira presque toujours ainsi. Il décrira, il discutera, il moralisera en termes plus ou moins chauds, plus ou moins hardis, avec des audaces plus ou moins décentes, plutôt moins que plus. Il se donnera des airs d'étalon bondissant, la crinière échevelée, sous l'aiguillon d'amour. Il se gavera sur le lit orgiaque avec toutes les mines qu'il faut pour effaroucher le bourgeois et flageller son ménage pudibond. Et moi, je penserai que les poètes qui sont amoureux, et amoureux très pratiques, n'ont pas besoin de tant de cris fauves et d'images sans respect pour écrire le billet à Éléonore :

> Apprenez, ma belle,
> Qu'à minuit sonnant,
> Une main fidelle,
> Une main d'amant. . .

et le billet à Lesbie :

> *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus.* . .

Digitized by Google

Le voilà, l'amour au naturel, sans recherche d'idéal, sans roman ni romantisme! On croit entendre parfois dans *les Caresses*, malgré tout le talent et à cause du talent de l'auteur, un imaginatif blasé qui s'éperonne avec des mots. L'étalage de crudité sensuelle n'y fait rien. Lui aussi, le peintre superbe et viril de la Vénus impudique, il glose; il donne des gloses d'artiste en amour; le vers qu'il frappe sur son tambourin de corybante sonne l'amour et n'est pas amoureux.

Il faut que M. Richepin surveille en lui l'artiste, pour l'empêcher de se développer aux dépens du poète si franc de la première heure. Dans le style de *Nana-Sahib*, il y a lutte entre le poète et l'artiste. Comme l'artiste autrefois s'est étudié à parler l'argot, il s'étudie maintenant à parler l'indoustani ou le dravidien. Car je suppose que c'est la couleur locale et le génie indoustani que tous les tropes flamboyants sous lesquels M. Jean Richepin submerge dans *Nana-Sahib* sa langue poétique.

> Je ne sens pas encor *le vent de la défaite*
> *Aux ailes de corbeau* souffler dans mes cheveux.

Ce doit être de l'indoustani puisque ce n'est pas du français. Il y a beaucoup du poète, il y a un peu trop de l'artiste en mots jusque dans le rôle élé-

Digitized by Google

giaque si mélancolique et si doux, mais trop fleuri, de Djamma. Ecoutez, entre autres, le couplet délicieux avec préciosité :

Plus tu seras maudit et plus je t'aimerai,
Viennent les jours de deuil. . . . . .
Djamma sera couchée au travers de ta selle.
. . . . . .
Pauvre, tu n'auras pas besoin d'autre trésor,
Avec mes dents de perle et ma crinière d'or.

C'est encore l'artiste qui trompe et abuse le poète dramatique, quand M. Richepin met indifféremment tel ou tel couplet poétique dans la bouche de tel ou tel personnage. L'artiste trouve que la poésie en subsiste toujours, où qu'elle soit placée; le dramaturge, maître de lui, l'eût fixée à sa vraie place. Je signale, à ce point de vue, l'effet tout à fait bizarre que produit le récit de bataille de Nana-Sahib, au quatrième acte. La comparaison,

Quand l'éléphant de chasse attaqué par derrière,

serait d'un mouvement et d'une couleur magnifiques, elle vaudrait la description du monstre dans le récit trop raillé de Théramène, si c'était un officier de Nana-Sahib, qui, le combat étant encore incertain, vînt conter, pendant la bataille même, par le

Digitized by Google

menu, les exploits de son chef. Puis Nana-Sahib arriverait haletant, pour dire la déroute. En fait, c'est Nana-Sahib qui parle. Il est dans la rage et dans les soucis de la défaite; il a été gravement blessé ! Et il a le souci de dresser de si belles comparaisons ! Il va jusqu'à limer des vers qui, à l'hôtel de Rambouillet, eussent paru affectés :

> ... Dans les rangs dont la broussaille m'entourait,
> Bûcheron de la mort, j'ouvris une clairière.

Cela passerait encore si M. Jean Richepin ne se piquait pas au théâtre de naturalisme. Mais il s'en pique. Nana-Sahib apparaît couvert de sang, des pieds à la tête, afin de prouver pertinemment que l'auteur se moque bien d'agacer les nerfs du bourgeois. Mais plus le sang lui dégoutte du front, de la main, du bras, moins nous concevons qu'il mette en ce moment-là l'histoire romaine ou indienne en madrigaux et qu'il s'enjolive du titre de bûcheron de la mort qui ouvre des clairières.

Comme on goûte cependant les vers de M. Richepin quand ils sont en leur lieu, et qu'il en a émondé les choses trop orientales, le galimatias double, tel que le morceau de Nana-Sahib : « Ma haine est un palais », le gongorisme, plus insupportable à la scène qu'ailleurs ! Que de beaux vers ! Que de vers suaves !

Digitized by Google

Astre qui brille encor même en disparaissant

. . . . . .

Je suis sa fille, douce au cœur désespéré,
Comme la flamme au pauvre et comme l'onde au pré.

. . . . . .

Dans une fleur d'un jour fleurit tout le printemps

. . . . . .

Il se peut qu'elle hésite et manque de courage
A suivre l'aigle altier qui plane en plein orage.

Le vers, concis et frappé droit du marteau tragique, ne lui manque pas non plus :

Par crainte de l'Anglais, vous rêvez aujourd'hui,
L'ayant trahi pour moi, de me trahir pour lui.

. . . . . .

J'ai rougi pour Djamma d'un époux sans honneur,
Et, si dans les éclairs, je hausse un front rebelle,
C'est que je voulais être aussi grand qu'elle est belle.

La coupe du dialogue lui-même est ferme, rapide, serrée, lorsque le sujet scénique lui vient. Voir la scène VIII du quatrième tableau, l'une des très rares où le spectateur sente vivement une angoisse de drame, et qui se termine ainsi :

DJAMMA

C'est le rajah ! vainqueur !

LORD WHISTLEY

C'est le rajah battu !

On le voit. La poésie tragique et l'art du style tra-

Digitized by Google

gique sont prêts chez M. Richepin, ou bien près d'être prêts. Il est nécessaire maintenant que M. Richepin apprenne le drame et que, l'ayant appris, il trouve un sujet dramatique. Trop d'idées naïves sur l'art du drame lui courent dans la tête. M. Richepin est bien persuadé qu'un personnage en scène excite la terreur par cela seul qu'il débite du terrible en veux-tu, en voilà; c'est ce que fait Nana-Sahib quand il décrit le palais de sa haine, qui d'ailleurs se trouve être aussi un verger, ou quand il détaille au général anglais, son prisonnier, toutes les tortures qu'il lui fera subir. Hélas! Nana-Sahib, en ce moment-là, n'épouvante pas : il frise le ridicule. M. Richepin est tout à fait convaincu qu'un massacre en scène, par fusillade, c'est empoignant. Qu'arrive-t-il? Les femmes, dans la salle, se bouchent les oreilles, pour n'entendre pas les coups de fusils des assassins; et c'est tout ce qu'on éprouve d'émotion. Un dramaturge sachant son métier eût mis le massacre à la cantonade et les fusillades dans la coulisse; il n'eût gardé en scène que lord Whistley et miss Ellen, suivant des yeux le carnage, par une fenêtre, en contant d'une façon brève les épisodes, en disant les douleurs et les colères; et l'horreur passant par l'âme de l'Anglais et celle de sa fille à l'âme du spectateur, eût été aussi tendue que possible; car, au théâtre, on s'intéresse à un homme, et non à la

Digitized by Google

foule innommée. M. Richepin croit encore, comme il croirait au Coran, que, plus on met de morts dans une pièce et de squelettes sur un décor, plus la pièce est une tragédie. Le contraire tout juste est la vérité; l'un des maîtres de la scène l'a observé en termes exquis : remettons sous les yeux des jeunes auteurs sa leçon d'esthétique :

« Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques; que les passions y soient excitées et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie... *Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien;* et tout ce grand nombre des incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions... »

M. Jean Richepin n'a qu'à relire son drame, avec cette règle sous les yeux; il verra que dans *Nana-Sahib* l'action est toujours violente, au lieu d'être simple, et que les passions, qui devraient être violentes, sont toutes à la bonne franquette, non seulement trop simples et trop peu compliquées, mais presque plates en leurs brusqueries. . . . . .

Digitized by Google

III

MACBETH.

Un drame de Shakespeare est-il adapté à l'état d'esprit que la foule porte au théâtre ? — Les analystes du génie de Shakespeare : Gervinus, Taine, Paul de Saint-Victor, Théophile Gautier. — Aujourd'hui on ne peut représenter une de ses pièces, telle qu'elle est, sur la scène française. — M. Richepin ne donne pas un *Macbeth* pur et intégral. — Richepin le touranien. Son charlatanisme. — Illusion de sa méthode. — En quoi Shakespeare est scénique et non scénique.

J'ai revu *Macbeth*. Je reste incertain. Je n'ose décider si madame Sarah Bernhardt convenait au rôle de lady Macbeth ; quelle est la nature du drame shakespearien, lorsque, au lieu d'en jouir comme on jouit d'Homère, de Virgile, de l'Arioste, sous la perspective plus vague et plus libre de la lecture, on l'a devant soi défini, réalisé et en action sur les planches; si la conception toute nouvelle que Shakespeare et ses contemporains ont eue , non pas du drame lui-même et de la substance du drame, mais de ses divisions, de sa marche, de son costume extérieur,

Digitized by Google

de sa machinerie morale s'adapte sans embarras, sans obscurité, sans ennui, à l'état d'esprit que la foule porte au théâtre ; spécialement, quelle est l'exacte qualité de l'accueil que le public de 1884, à Paris, fait à l'abréviation en prose de *Macbeth* par M. Richepin. Le génie de Shakespeare n'est pas ici en cause. La forme et les ressorts de ce génie ont été analysés à peu près complètement de nos jours par Gervinus et M. Taine. L'impression générale qui se dégage des créations de Shakespeare a été rendue et condensée par Paul de Saint-Victor dans un morceau resté célèbre, qui est avec l'essai de M. Montégut sur *Werther*, ce qu'a produit, chez nous et dans ces trente dernières années, de plus profond, de plus haut et de plus poétique, un art particulier à notre sciècle, la psychologie des œuvres [1]. Le drame de *Macbeth*, notamment, a inspiré à Théophile Gautier une page superbe de reconstruction morale et picturale. Plus récemment, un jeune philologue, qui nous offre en sa personne l'accord bien rare de la philologie et de l'esprit littéraire, de la science spéciale et minutieuse et du grand esprit de l'histoire, nous a exposé les origines, le développement et les destinées de la légende de *Macbeth* avec une préci-

1. Paul de Saint-Victor, *les Deux Masques*. Tome III. Calmann Lévy, 1884.

Digitized by Google

sion et une délicatesse lumineuses [1]. Tant de commentaires ont été accumulés sur le texte, que si, en revenant au texte, on s'est pénétré des commentaires, c'est comme si l'on voyait à l'aide de quelque verre magique le cerveau même de Shakespeare en fonction, tandis que le poète composait ses drames. On ne peut plus rien apprendre à personne ni sur la puissante faculté d'imaginer que possédait Shakespeare, ni sur sa puissante faculté de réaliser, ni sur ce qu'était en lui la vision habituelle, ni sur la seconde vue dont il la contrôlait et l'augmentait, ni sur le double monde réel et féerique, où il vivait et nous fait vivre ; le second, plus vrai, s'il se peut, que le premier ; le premier aussi créé que le second. Il n'en reste pas moins un sujet inexpliqué de réflexion et un sujet de dispute. Comment a-t-il pu arriver que Shakespeare, après avoir été jugé de son vivant la merveille de l'Angleterre, soit tombé, bientôt après sa mort et en Angleterre même, dans la pénombre ? Comment l'Occident n'a-t-il pas sur l'heure même retenti de son nom comme il a retenti,

1. James Darmesteter. *Essais sur la littérature anglaise.* Librairie Ch. Delagrave, 1883. — L'essai sur *Shakespeare et Macbeth* ne peut plus être négligé dans l'étude de Shakespeare. Il avait primitivement paru (même librairie, 1881) comme introduction à une édition du texte anglais, arrangé et annoté pour l'usage des classes.

Digitized by Google

tout de suite, au XVIe et au XVIIe siècle du nom des grands poètes de l'Italie et de l'Espagne, au XVIIIe et au XIXe siècle, du nom des grands poètes allemands ? Comment sa gloire a-t-elle été si lente à passer le détroit et ses drames à s'imposer? Comment se fait-il que celles des figures engendrées par son imagination, qui sont maintenant le plus populaires en Europe, ne le soient devenues qu'un siècle et demi après sa mort ; que, aujourd'hui encore en France, après l'exaltation sans mesure de Shakespeare par le romantisme allemand et le romantisme français [1], malgré l'admiration croissante de tout ce qui pense et de tout ce qui sent pour son théâtre, malgré tant d'œuvres dérivées de ses œuvres, malgré son souffle courant à travers Victor Hugo et à travers Ponsard, pour ne citer que ces deux noms qu'on a l'habitude de prendre pour antithétiques, malgré sa dramaturgie inconsciente, consciemment adaptée et inégalement suivie par Gœthe, par Schiller, par Alexandre Dumas, par Casimir Delavigne, on n'ait jamais pu acclimater ni essayé d'acclimater sur notre scène une pièce de Shakes-

1. Pour bien apprécier l'idolâtrie shakespearienne, lire, non pas seulement le livre de Victor Hugo, enthousiaste et bouillonnant, mais plus tôt celui du froid et calculé Stendhal, *Racine et Shakespeare*, ouvrage publié sous la Restauration et réédité de nos jours. Calmann Lévy, 1882.

Digitized by Google

peare, telle qu'elle est ; ces pièces gonflées pourtant de tout ce qu'il y a de tragique dans le cœur humain ! D'où viennent les doutes qui ont hanté et retenu les prêtres les plus dévots et les plus fervents de la religion shakespearienne, lorsqu'ils avaient l'expérience du théâtre ? Puisqu'il s'agit de *Macbeth*, considérez ce fait étrange ; en 1840, M. Jules Lacroix, qui a été chez nous l'un des interprètes éloquents, passionnés et autorisés de Shakespeare dans la langue du vers, a traduit une première fois *Macbeth* en vers ; le succès du volume publié dans la bibliothèque choisie du libraire Deroye, fut marqué ; l'édition est aujourd'hui épuisée. En 1863, M. Jules Lacroix revient à *Macbeth* ; il en fait, cette fois, une autre traduction, plus libre, moins astreinte au texte original [1] ; et, quand on lui demande *Macbeth* pour l'Odéon, c'est son *Macbeth* seconde manière, le *Macbeth* modifié légèrement, mais modifié, remanié, qu'il choisit pour le faire représenter, se défiant de l'autre plus absolument shakespearien. M. Jules Lacroix, certainement, parmi les auteurs et les poètes qui ont transporté sur la scène française les drames de Shakespeare, représente le minimum de scrupules et le minimum d'infidélité à l'original.

1. *Œuvres de Jules Lacroix, Théâtre.* Tome III. Calmann Lévy, 1875.

Digitized by Google

A-t-il eu tort, a-t-il eu raison d'arranger et de retrancher si peu que ce soit ? Ou, en d'autres termes, Shakespeare doit-il être et peut-il être joué, comme il est ?

Voilà la question qu'on a droit de se poser, surtout à cette place, où il s'agit non pas de mesurer l'étendue et la valeur d'un génie poétique et dramatique considéré intrinsèquement, mais l'effet produit par des pièces effectivement représentées.

Le drame qu'on joue à la Porte-Saint-Martin ne nous aidera pas à trancher cette question. Après comme avant la représentation, nous ignorons le degré d'intensité de la force dramatique, appropriée soit à la capacité du récipient de la scène, soit au tempérament du public français, que possède Shakespeare. Nous continuons de l'ignorer parce que nous n'avons pas fait l'expérience dans les conditions voulues. Le *Macbeth* de M. Richepin est un *Macbeth* mis en prose, et non pas un *Macbeth* littéralement transporté dans la langue française. Berlioz, qui tombait en pâmoison quand les bourreaux de chanteurs « ne chantaient pas comme c'est écrit », aurait eu un accès de fureur en écoutant le *Macbeth* de M. Richepin. Sa sainte colère contre les gens qui « ne chantent pas comme c'est écrit » eût été en cette occasion d'autant plus légitime que, d'après les bruits répandus avant la

Digitized by Google

première représentation, on ne pouvait s'attendre à rien de pareil.

Que disait-on de vingt côtés à la fois ? On disait et on répétait que, grâce au Richepin de *la Chanson des gueux* et des *Blasphèmes*, Richepin qui n'est pas de la famille de Campistron, Richepin, qui n'a pas les pudeurs aryennes et qui a l'horreur de toutes les chapelles sixtines, Richepin le Touranien, Richepin l'audacieux, Richepin le fort, Richepin le mâle, Richepin, poète entier, nous allions enfin contempler sur la scène, en prose, le *Macbeth* intégral, non affadi par les décences de l'alexandrin ni mutilé par les nécessités de la rime. La représentation arrive. Dès après le premier tableau, j'avais la vague idée que déjà quelque chose de Shakespeare avait été soustrait et dérobé. Je m'en ouvris timidement à mon voisin, qui se trouvait être l'un de nos savants professeurs d'anglais des lycées de Paris. « Certes, me dit-il, il manque la scène du roi Duncan et du soldat blessé, la scène de Ross et du roi. » Et à chaque acte, nouvelles lacunes, nouvelles omissions. Je ne blâme ni n'approuve ces retranchements, je les constate. Ce n'est pas Shakespeare, tel que ; c'est Shakespeare, mutilé et arrangé par M. Richepin. Des ciseaux promenés à travers Shakespeare par la main de M. Richepin ! Qui l'eût cru ? Allons ! Avec M. Richepin, il faut

Digitized by Google

toujours se méfier. M. Richepin a de grandes qualités. Il est courageux et porté aux entreprises. Il sait lutter et vaincre. Il est d'encolure. Mais, outre qu'il a trop de tendances à prendre littérairement des attitudes d'Hercule du Nord, il ne lui déplaît pas au besoin de jouer le rôle d'attrape-nigauds. Non que je conteste en lui la sincérité de l'homme, de l'écrivain et du poète. Il sonne de la trompe ou en fait sonner de bonne foi. Il est de sang touranien, vous le savez, lecteur, il vous l'a dit assez ; on ne se refait pas. Les Touraniens, depuis la plus haute antiquité, ont aimé à attraper et à ébaubir les crédules enfants de l'Iran. Voilà des siècles que les troupes de bohémiens, dans lesquels M. Richepin reconnaît des cousins éloignés, descendant du même ancêtre crépu que lui-même, s'en vont sur leur chariot à travers l'univers, de contrée en contrée, jetant des sorts, prédisant les destinées, arrachant les molaires sans douleur, guérissant les maux incurables, et, le soir, sous la voûte azurée, allumant et faisant bouillir la marmite avec les sous que leur ont procurés dans la journée ces petits talents naïfs. M. Richepin en possède d'autres de plus haut prix. Il n'est pourtant pas fâché d'user de ceux-là, et il y met tant de conviction et de feu qu'on ne voudrait pas, en somme, qu'il fût autrement qu'il n'est. Toujours est-il que M. Richepin, avec ses prétentions bruyantes à la

Digitized by Google

témérité, n'a point osé mettre au théâtre Shakespeare pur. Gervinus disait en 1849 : « *Macbeth* a toujours été sur les meilleures scènes une pierre de touche, une œuvre de maîtrise. Il faut se garder avec *Macbeth* de tout essai d'amélioration et de toute castration (c'est le mot de Gervinus) *Verstummelung*. La pièce se tient de la façon la plus rigoureuse et la plus une ; elle ne souffre pas d'élision et d'amollissement ». Ici encore, je ne fais qu'enregistrer l'opinion d'un autre ; je n'en dispute pas, je ne la rejette pas ; je ne me l'approprie pas ; je ne sais. Il faut croire que M. Richepin, lui, a son idée faite, qui n'est pas celle de Gervinus. Il a fait sauter presque tout l'acte de Macduff. Il ne nous a conservé que la moitié du rôle du Portier. Il ne nous montre pas Macduff vainqueur, qui porte fichée sur un pieu la tête fraîchement coupée de Macbeth. Et lui aussi, le mâle, il a fait œuvre de castration et de castrat ! Et, lui aussi, il est eunuque !

De la poudre aux yeux, par exemple, tant que nous en voulons; c'est un art touranien. M. Richepin s'arrange pour enchâsser soigneusement et pour faire ressortir en toute saillie quelques brutalités bizarres et quelques bizarreries brutales de son texte. Si je n'avais pas eu à côté de moi le professeur d'anglais pour m'avertir, j'y aurais été pris ; j'aurais cru qu'en effet Shakespeare m'était bien

Digitized by Google

présenté cette fois sur la scène, avec toutes ses nudités et avec tous ses oripeaux, pires que ses nudités. Je l'aurais cru et je n'aurais pas vérifié. M. Richepin nous parle après le meurtre des « poignards culottés de sang » qui ont servi à l'accomplir. Ce « culotté de sang » a mis mon illustre confrère, M. Sarcey, hors des gonds. Cependant il est bien vrai que Shakespeare a écrit « poignards culottés » *daggers breech'd*. Il n'y a pas à dire; c'est *poignards culottés*. M. Richepin ne rate pas la chose et M. Sarcey, qui s'emporte sur ce sujet, n'a qu'à rengainer son compliment et à accuser sa chair d'eunuque, incapable de frémir au contact du beau. Shakespeare fait dire par lady Macbeth : « J'ai nourri et je sais combien il est doux d'aimer l'enfant qui vous tette; eh bien ! pendant qu'il était souriant à ma face, j'aurais arraché mon tétin de ses gencives encore sans dents *(have pluck'd my nipple,)* et je lui aurais fracassé la cervelle, si j'avais juré de le faire comme vous avez juré ». Le mot *nipple* peut très bien se traduire, sans aucune inexactitude ni affadissement du vocable, par « bout de sein » et « sein » ; c'est l'équivalent « sein » que M. Jules Lacroix a employé. M. Richepin, considérant que *nipple* a aussi la signification de « tétin » traduit par « tétin ». Pourquoi ce mot « tétin » ! Ce n'est pas la rime qui contraignait M. Richepin ; grammairien

Digitized by Google

et rhétoricien expert, M. Richepin sait très bien que si *nipple* en anglais a le sens de « tétin », l'expression « arracher mon tétin » n'a pas la même valeur en français que l'expression *pluk my nipple* en anglais. « Tétin » dans le sens où l'emploie M. Richepin n'est pas d'usage ; il n'est pas même français ; le peuple, souverain et vrai maître en matière de langage, ne s'en sert pas ; le peuple, en l'espèce, l'Académie indiscutable, c'est les nourrices. On ne dit plus en français, dans le sens d'allaitement, « donner le tétin, prendre le tétin, retirer le tétin ». On dit « donner, prendre, retirer le sein ». Pourquoi donc ce « tétin » ? Parce que « tétin » choquera et épatera le bourgeois. Ici, M. Richepin ajoute à Shakespeare une gentillesse et une affectation de grossièreté que Shakespeare n'a pas.

C'est de cette façon que M. Richepin éblouit le vulgaire sur son fanatisme d'exactitude et sur sa vigueur de littéralité. Il n'en est pas, pour cela, plus exact ni plus littéral. Son *poignards culottés* dont nous parlions tout à l'heure, son *poignards culottés* lui-même n'est que de la littéralité de prestidigitateur qui escamote ce qui le gêne. Dans Shakespeare, au complet, il y a

their daggers
Unmannerly breech'd with gore....

Mot à mot : « leurs poignards incivilement culottés

Digitized by Google

de sang figé. » M. Richepin a fait disparaître tout bonnement l'adverbe *unmannerly*. Il met ainsi une brutalité là où il semble que Shakespeare ait mis tout au contraire, un *concetti*. En tout cas, personne n'admettra que, en bonne rhétorique, le trope qualificatif tout seul, *breech'd*, soit une figuration de même sorte que le qualificatif, relevé et délimité par l'apposition d'un adverbe : *unmannerly breech'd*. Quelquefois M. Richepin, effaré, malgré la massue d'Hercule qu'il porte, recule sans feinte et supprime un vers métaphorique tout entier ; et, malheureusement pour lui, la métaphore hardie dont il s'effraye n'est rien de moins qu'une de ces illuminations et de ces divinations dont Shakespeare étincelle. Me trompé-je ? Dans le monologue de *Macbeth*, qui ouvre le premier acte, et où Macbeth, déjà possédé de l'idée de meurtre, voit flotter dans l'air un poignard qui le guide vers l'appartement de Duncan, j'ai bien entendu M. Marais parler de sa tête en feu. Je ne l'ai pas entendu traduire le vers :

Mine eyes are made the fools o'th'other senses

C'est ici l'une de ces échappées immenses de l'esprit shakespearien qui ont amené de nos jours des physiologistes et des cérébrologistes de métier à saluer un précurseur dans Shakespeare. Je ne pense

Digitized by Google

pas que M. Richepin ait pris ce vers pour de la manière. La localisation de la folie est dans un tel cri, inventée et découverte. Je prends, sur un rayon de ma bibliothèque, Brierre de Boismont: *Des hallucinations*, chapitre Ier : *Définitions et divisions ;* et en comparant, je n'ai point de doute. Ce que donne le vers de Shakespeare, c'est la définition précise de la perversion de la faculté visuelle, de l'hallucination de la vue, deux siècles avant que les savants aient entrepris et dressé la classification méthodique des différentes espèces et des différents degrés d'hallucination. Et M. Richepin nous retranche si peu de chose! Encore un exemple ; M. Richepin aurait eu le droit incontestable de supprimer radicalement le rôle du Portier, s'il avait adopté l'opinion de Collier, l'un des éditeurs soigneux de Shakespeare, qui regardait ce rôle comme une interpolation. Mais, M. Richepin le maintient; c'est donc qu'il l'accepte pour authentique ; dès lors, je ne puis pas ne pas remarquer l'accès de pudicité et le souci virginal d'expurgation qui lui fait effacer le couplet si plaisant et d'un diagnostic si juste : « Boire, messieurs, pousse à trois choses, à avoir le nez peint en rouge, à dormir et à... » Je ne dis pas le mot, puisque M. Richepin le rature, ni plus ni moins que s'il faisait comme M. Darmesteter, une édition du Portier, *ad usum scholarum*. A vrai

Digitized by Google

dire, je ne sais pas l'effet qu'eussent produit au théâtre le mot et le couplet ; c'est justement ce que j'aurais voulu apprendre une fois pour toutes. M. Richepin n'a pas osé me procurer ce genre d'instruction. Chose étonnante ! Le délicat Racine a lâché sur la scène le mot tout cru qui scandalise M. Richepin. Chose étonnante ! Chose renversante ! Vanité de tout, y compris la race et le milieu! Richepin de la Ferté-sous-Jouarre, touranien, homme aux cheveux crépus et au teint brun fort, barde de la gueuserie et de la cour des Miracles, s'effondre devant un certain mot ! Et Racine de la Ferté-Milon, simple Champenois, homme aux cheveux droits et à la peau blanche, disciple du sévère Arnauld, ami de Louis, chantre des splendeurs de Versailles, nous flanque impudiquement au visage le mot, ce mot... Cherchez-le dans *Macbeth*, acte II, scène III, § 2, et dans *les Plaideurs*, acte III, scène III.

Je demande pardon de ces querelles à mes lecteurs et à M. Richepin. Ce n'est point taquiner et ergoter sur des vétilles. C'est développer et creuser une grave question, toujours pendante en France. De Shakespeare, qu'est-ce qui est resté scénique ? Qu'est-ce qui ne l'est plus ? Shakespeare se tient-il toujours dans les limites d'émotion de la scène ? Ne la dépasse-t-il jamais ? Ne la manque-t-il jamais ? Son style et sa langue sont-ils toujours la langue et

Digitized by Google

le style du drame? Ses procédés sont-ils les procédés du théâtre dans sa plus haute puissance ou du théâtre dans son enfance? Supposez le même grand acteur, Garrick ou Talma, jouant les fureurs d'Oreste et celles de Macbeth, dans la scène du banquet! Avec quoi produira-t-il le plus grand effet et surtout, le plus continu? Avec les serpents des Euménides qu'il entend siffler et que le spectateur ne voit pas, ou avec le spectre de Banco, qui surgit sanglant au yeux du public? De même que les contempteurs de Racine et de Corneille nous disent que ce qui place à un degré inférieur le drame racinien et le drame cornélien, c'est qu'il faut, pour en jouir, une longue initiation, ne peut-on pas se demander si, pour goûter sans réserve à la scène le drame de Shakespeare, tel qu'il est, une initiation tout aussi longue et de même sorte n'est pas nécessaire? De même qu'on remarque que les discours des confidents dans la tragédie classique la font languir et nous laissent froids, ne peut-on pas observer que la multiplicité et le décousu des épisodes dans le drame shakespearien le font s'achopper et se désordonner, et parfois nous harassent? Telle est la question.

On n'y pourra répondre, tout à fait en connaissance de cause, que si l'on nous représente un jour, sur un théâtre de Paris, Shakespeare traduit mot à mot. Pour que l'expérience fût décisive et de bonne

Digitized by Google

foi, pour que toutes les cartes fussent laissées à Shakespeare, je voudrais que la pièce représentée, fût, non pas *Macbeth*, où il reste trop de particularités écossaises affadies pour nos mœurs présentes (entre autres les sorcières), mais *Othello* où Shakespeare se tient dans les grands courants de la nature humaine et de l'homme social. Je voudrais qu'on traduisît *Othello* non pas en vers, — le vers français n'est pas assez souple pour la traduction, — non pas en prose ordinaire ; la meilleure prose aurait quelque chose de trop perfide pour l'euphuisme de Shakespeare et son torrent de style métaphorique, — mais en lignes de prose cadencées et calquées sur les vers de l'original dans l'ordre suivi par ceux-ci, comme sont les expressives traductions que nous a données M. Taine dans son *Histoire de la littérature anglaise*. Je voudrais que la pièce ne fût jouée que par nos premiers acteurs réunis dans une troupe *ad hoc*; aucun personnage de Shakespeare ne souffre la médiocrité et surtout l'inintelligence du comédien. Je voudrais enfin que la représentation eût lieu sur la vaste scène de l'Odéon, et à prix réduits ; le public qui ne paye pas cher est le seul vrai public au théâtre. Alors on pourrait juger. Alors apparaîtrait dans Shakespeare l'éternel et le caduc, le vrai théâtral et le disproportionné. Jusque-là, nous disputerons dans les ténèbres ou la demi-obscurité.

Digitized by Google

La tentative de M. Richepin est louable; elle n'est pas complète. Sa prose a serré la sève de Shakespeare de plus près qu'aucun vers ; mais elle dépouille Shakespeare de plus que sa sève en le dépouillant du vers, son écorce, son vêtement et sa cuirasse ; elle nous rend d'autant moins tolérables ses audaces d'images, ses coups d'enfance, les raffinements outrés qu'il tisse dans la barbarie.

Quant à l'exécution par les artistes de la Porte-Saint-Martin, elle ne supplée pas aux insuffisances, plus ou moins inévitables, d'une traduction en prose. Ce qui est l'une des faiblesses ou l'une des forces de Shakespeare — faiblesse ou force, nous ne pouvons pas décider dans les conditions actuelles — c'est que son drame a plus qu'aucun autre drame besoin du comédien. Shakespeare procède, surtout dans *Macbeth*, par des indications brusques et inattendues, elle ne sont pas immédiatement intelligibles, si le comédien ne les complète par son jeu. Il faudrait, par exemple, que, au moment où les sorcières disent

Salut à toi, Macbeth, qui seras roi

un geste violent, orgueilleux et effrayé de l'acteur nous préparât aux pensées de meurtre et dès cet instant nous les révélât, car Shakespeare lui-même

Digitized by Google

a négligé de nous préparer. Les grands acteurs anglais, qui ont restauré Shakespeare après un long abandon, trouvaient un geste pareil. M. Marais ne le trouve pas. Il est admirable dans l'acte du meurtre et en face du spectre de Banco. Mais l'hallucination de l'assassinat eût dû commencer pour lui, dès la prophétie des sorcières, et se montrer ininterrompue sur sa face. Il n'est halluciné que par intervalles. Madame Sarah Bernhardt est égale aux forts moments du drame. Elle a manqué, elle a négligé de composer la continuité de son personnage. Gervinus en a fait l'importante remarque : l'atroce lady Macbeth n'est pas une Clytemnestre et j'ajoute qu'elle n'est pas davantage une Dalila ni une Hermione. Elle n'est atroce que par dévouement pour le mari qu'elle veut grand. Nulle trace d'ambition pour elle-même. Madame Sarah Bernhardt verse tantôt du côté de Clytemnestre et tantôt du côté de Dalila. Elle est mièvre plus qu'aimante quand elle veut séduire son mari au meurtre. On ne voit pas chez elle déborder, pendant l'accès public de folie, au banquet, la tendresse et la pitié conjugales dont le caractère de lady Macbeth est empreint dans Shakespeare. Elle n'ose pas, dans la scène du somnambulisme, se lécher les mains, afin d'effacer la tache de sang, comme eût voulu faire Rachel. C'est un rôle conçu trop au pied levé.

Digitized by Google

En résumé, nous n'avons eu qu'un à-peu-près de Shakespeare, et il est sensible qu'il n'y a dans le public qu'une émotion incertaine d'elle-même. Le public suspend son émotion comme nous sommes obligé, sur la question que nous avons traitée, de suspendre notre jugement.

Digitized by Google

XVII

ALBERT DELPIT

Le Père de Martial. — Pourquoi la pièce ne peut réussir au théâtre malgré les vigueurs des scènes. — Le parricide idéal et abstrait. — Différence des sujets de drame et des sujets de tragédie. — Nécessité pour certains sujets de la langue du vers et de la perspective lointaine dans le temps et dans l'espace.

Le Gymnase a remporté une nouvelle victoire avec *le Père de Martial*, de M. Albert Delpit. Il semble du moins l'avoir remportée. A la première représentation, la pièce s'est poursuivie et terminée au milieu des applaudissements. Ç'a été des applaudissements enlevés de haute lutte par les interprètes. Nous n'osons répondre de ce qu'éprouvera le public aux représentations suivantes. Ce sera un public averti, qui se tiendra sur ses gardes et offrira par conséquent moins de prise que le public précé-

Digitized by Google

dent. M. Albert Delpit est-il un audacieux ou un ingénu? M. de Pène, juge expérimenté et d'un grand tact, et qui connaît personnellement beaucoup M. Delpit, s'est posé la question. Il serait difficile de la résoudre. En tout cas, soit que le destin du *Père de Martial* se dessine dans le sens du succès, soit que la pièce trébuche, malgré les grands effets dramatiques qu'elle contient, contre les impressions pénibles qu'elle éveille, M. Delpit vient de se marquer vigoureusement sa place au théâtre. Sa pièce est une pièce; elle est menée avec énergie de l'exposition au nœud, et du nœud au dénouement.

La scène est à Cambo, petite ville de bains, pas très recherchée, ni très fréquentée, de l'arrondissement de Bayonne. Là vivent heureux et honorés, depuis vingt années, M. Pierre Cambry, député du département, M. Jordan, riche banquier de Paris, qui vient passer tous les ans à Cambo la saison des eaux. Leurs deux familles sont unies comme eux-mêmes. M. Jordan étant veuf, Thérèse, femme de Pierre Cambry, est la providence des deux maisons. Les Cambry ont un fils, Martial; Jordan a une fille, Espérance. Les deux enfants ont grandi ensemble au seuil libre des montagnes; ils se connaissent; ils s'aiment; ils sont destinés l'un à l'autre; on va célébrer leurs fiançailles. Bientôt le pays basque possèdera un second ménage Cambry, qui sera,

Digitized by Google

comme l'autre, un modèle de vertu et de bonheur conjugal.

Cependant des lettres sont adressées de Paris à M. Cambry par Jordan. Le loyal Jordan prévient son ami que des spéculations malheureuses l'ont mis à la veille de sa ruine et qu'il rend à Martial sa parole. Les deux jeunes gens n'en exigent pas moins que leurs fiançailles soient célébrées. Bientôt Jordan arrive lui-même de Paris. Sa fille, alors, apprend ou devine coup sur coup qu'il est non seulement au bord de la ruine, mais encore de la faillite, et d'une faillite précédée d'actes imprudents qui peuvent donner prétexte à de puissants ennemis de le traîner devant les tribunaux ; qu'il se trouve ainsi placé entre le déshonneur et le suicide; qu'il y a cependant un homme de qualité, immensément riche qui, dans ces terribles circonstances, recherche la main d'Epérance; c'est le duc de Hautmont, et le duc de Hautmont fera tout ce qu'il faudra pour qu'il n'y ait aucune tache au nom de celui qui sera son beau-père. Que peut faire Espérance qui voit son père accablé à la faillite, et la mort ou l'ignominie planant sur lui ? Elle se sacrifie ; elle demande à Martial la permission de rompre avec lui, qu'elle aime, et d'épouser le duc. Martial refuse ; il cherche un duel avec le duc et lui jette son gant au visage.

Digitized by Google

Ici se révèle le nœud du drame ; et il faut avouer que c'est un nœud bien cruel et bien inattendu. Cette Thérèse Cambry, si réellement attachée à son mari, si réellement vertueuse, le croiriez-vous ! elle a eu sans savoir pourquoi un amant, dans les premiers temps de son mariage. Ce Martial, tout le portrait au moral de Pierre Cambry, qui nous semblait être si intimement la chair de sa chair et le sang de son sang, il n'est que le fils légal de Pierre ; et le père réel, c'est le duc de Hautmont qu'il a outragé devant un tiers. L'outrage ne peut plus être caché. Le duel est inévitable. Et qu'est-ce que la pauvre mère imagine pour empêcher que le fils ne tue le père ou que le père ne tue le fils ! Elle révèle la filiation vraie de Martial, d'abord au duc de Hautmont, qui n'y veut pas croire, et ensuite à son mari, qui n'est que trop obligé d'y croire. La malheureuse est amenée à tout avouer, même à son fils. C'est autour de ce triple aveu que roule la pièce, La merveille est qu'elle ne s'y brise pas.

Quoique M. Delpit, maintenant en pleine possession de son talent, écrive beaucoup ; quoiqu'il compose à la fois des gazettes, des romans et des comédies, trois sortes d'ouvrages très variés dont le dernier est de tous les genres littéraires celui qui offre le plus de difficultés et le premier celui qui donne au cerveau le plus de fatigue et d'irritation, nous

Digitized by Google

sommes certain qu'il a trouvé encore du loisir pour réfléchir à tête reposée sur les lois nécessaires et sur la nature du théâtre. *Le père de Martial* renferme beaucoup de choses inadmissibles. Mais supposez que le spectateur ait une fois admis les situations imaginées par M. Delpit, ou simplement qu'il n'en ait pas rejeté d'emblée l'hypothèse, M. Albert Delpit en tire tout ce qu'elles ont d'émouvant et de fort; il élague de la route que suit son drame tout ce qui serait broussaille et buisson, fût-ce des buissons fleuris, qu'il aime cependant en sa qualité de poète. Il aborde loyalement son sujet. Il s'y enferme et s'y serre dût-il y éclater; il en pousse les conséquences jusqu'à l'extrême. On peut dire qu'il l'échappe belle tout le temps; mais il l'échappe. Il sait au moins, celui-ci, que faire une pièce, comme faire un livre ou un article, est un métier, et qu'il faut en avoir appris et en apprendre sans cesse les règles, les procédés et les recettes. Son drame est quelquefois de main d'artiste et toujours de main d'ouvrier.

Qu'est-ce qu'il y a donc d'inadmissible dans la pièce de M. Delpit? A peu près tout ce qui est la pièce. On n'admet pas volontiers qu'un jeune homme d'une âme généreuse se laisse aveugler par l'amour au point de prétendre empêcher par le moyen d'un duel scandaleux qu'une fille qu'il aime

Digitized by Google

et qu'il estime se marie à un autre que lui; surtout quand elle agit de son propre gré, par un esprit réfléchi de sacrifice, pour sauver son père de la ruine et du déshonneur. On n'admet pas qu'un galant homme, encore bien que sous le coup de la passion et en l'alléguant pour motif, veuille arracher sa fiancée au fils de la seule femme qu'il ait aimée en sa jeunesse, et se résigne, lui aussi, à l'idée d'appeler en combat singulier l'enfant pour qui cette mère, autrefois séduite par lui, l'implore à genoux. On conçoit encore moins que la femme, la mère, rompant un secret d'où dépend la félicité commune, dénonce elle-même au mari la faute dont elle est coupable et sur laquelle ont passé vingt années d'amour et de dévouement conjugal; au père, qui croit l'être, la filiation réelle du fils qu'il a formé, élevé et aimé, comme sien, pendant vingt années. On est choqué que le fils ose interroger sa mère et lève d'une main sacrilège les voiles sous lesquels elle lui cachait son remords. La faute elle-même, cette faute initiale, première base du drame, nous est inexplicable puisqu'elle a été commise, dès la première année du mariage, par une jeune femme sage, honnête, attachée à son mari, qui n'a ni obéi à un entraînement de cœur ni succombé sous la surprise des sens. C'est avec tout cela que M. Delpit a fait sa pièce et qu'il l'a bien faite. On voit que,

Digitized by Google

si M. Delpit prend soin de faire sa pièce, sorte de souci de plus en plus inconnu à ses confrères, même les plus célèbres, il ne tient pas beaucoup plus compte qu'eux de la loi des caractères. Il ne nous montre que des gens sensés faisant des choses extravagantes et des gens de cœur faisant de vilaines choses.

Avec quelque habileté que l'auteur conduise une scène, un acte, sa pièce tout entière, il est évident que des données aussi peu ordinaires, introduiront plus d'une fissure dans la construction même de la pièce. On aperçoit les fissures déjà au second acte. Le duc de Hautmont, qui a demandé, une année avant l'ouverture de l'action, la main d'Espérance, ne saurait ignorer les relations quotidiennes qui unissent depuis si longtemps la famille Cambry et la famille Jordan. Il est, par conséquent, impossible aussi qu'il soit venu à Cambo sans savoir qu'il s'exposait à y rencontrer Thérèse, et sans que le bruit de son arrivée ne produise une certaine impression sur les Jordan et sur les Cambry. Comment se fait-il que l'auteur, dès le premier acte, n'ait pas trouvé quelque moyen de nous marquer l'inquiétude que le nom et l'arrivée du duc de Hautmont devaient éveiller chez Thérèse Cambry? L'offense que nous cause, au second acte, l'entrevue du duc et de Thérèse et les révélations subites qui nous y sont faites,

Digitized by Google

en eût été bien adoucie. Mais tout se réunit pour rendre intolérable cette scène originelle : l'invraisemblance de la faute de Thérèse, le ton froidement cruel pris par le duc, qui ne nous avait pas été présenté comme un méchant homme et un vilain homme par ses amis du club; la surprise qu'il montre de rencontrer sa malheureuse victime dans le lieu qu'il sait qu'elle habite, et notre propre et brusque surprise, seul sentiment justifié en tout ceci qui nous fait prendre d'abord la faute, non soupçonnée jusque-là, de Thérèse pour un expédient de mélodrame. A ce moment-là, ça va mal dans le public.

D'autant plus mal que le public ne s'était pas non plus laissé prendre à la scène de passion et de fureur de Martial, qui précédait immédiatement. C'est qu'ici le public n'avait pas seulement affaire à l'invraisemblance des faits et à l'infirmité de la donnée ; il avait affaire, ce qui est plus grave, à l'invraisemblance et à la défaillance du sentiment. Jamais on ne se serait attendu à ce que le Martial du premier acte sentît et se conduisît comme le Martial du second.

Le Martial du premier acte est un héros, un héros à l'état constant et habituel. Le théâtre par sa nature, est obligé à nous donner de ces types d'hommes qui ne vivent que pour les sentiments nobles, les passions nobles, la vertu accomplie. Je n'y vois, en

Digitized by Google

ce qui me concerne, que des avantages, pourvu que les jeunes gens et les jeunes filles de condition moyenne qui hantent le théâtre sachent bien et se disent bien que c'est dans la vie réelle une chimère dangereuse et souvent corruptrice, que de se vouer uniquement au culte de la parfaite vertu et des belles inclinations. Les moments nobles ou sublimes sont le roman de l'honnêteté et de l'amour sincère; c'est la patience et l'humilité à remplir les devoirs et à faire les ouvrages de la condition où l'on est placé qui en est l'histoire. J'ai éprouvé dans le train du monde que ceux qui, autour de nous, s'élancent toujours vers l'idéalité et toujours se préoccupent de mettre à l'abri de tout heurt leur dignité vertueuse, ne font la plupart du temps que se donner de beaux prétextes pour lâcher la bride à un sot orgueil et une couverture avouable pour cacher leur dégoût du travail de chaque jour. Il n'en est pas moins vrai qu'il se présente des occasions dans la vie privée la plus banale, où, pour l'homme bien né et le brave homme, il n'est pas de degré de l'absence d'héroïsme à la parfaite pleutrerie. Il faut alors être un héros. Martial est placé, par l'auteur, dans une de ces occasions, lorsqu'Espérance lui demande de renoncer à elle; et le héros choisit la pleutrerie.

Espérance, nous l'avons dit, n'a pas consenti à accepter le duc de Hautmont, malgré son titre de duc

Digitized by Google

et ses vingt millions quand elle ne croyait son père que ruiné; tout à coup elle apprend que Jordan est menacé de l'opprobre; il va mourir; seul le mariage de sa fille avec le duc sauvera tout. Espérance déclare donc à son père et à son amant qu'elle épousera le duc, dût son cœur se briser. Mais c'est un bijou que cette petite fille-là! Mais Martial devrait baiser en pleurant la trace de ses pas! C'est ce que ferait, sans aucun doute, un personnage de Corneille ou de Racine.

> Adieu! servons tous trois d'exemple à l'univers
> De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse...

Notons que le père, malgré ses terribles angoisses, combat le dessein de sa fille. Et Martial qui est jeune, qui ne porte pas encore le poids de la vie et de ses mécomptes, devant qui l'avenir s'ouvre libre pour le consoler d'un amour qu'il aura noblement sacrifié, Martial ne sait que se désespérer, menacer d'un éclat, chercher un duel extravagant, qui, quelle qu'en soit l'issue, ne lui rendra pas celle qu'il aime et ne laissera à la pauvre enfant qu'un nom déshonoré! L'amour, dans la réalité, peut avoir cet égoïsme féroce, nous n'en savons rien. Le beau du théâtre est qu'on y condamne cet aveuglement de la passion amoureuse. Il n'est pas un spectateur qui, voyant les procédés de Martial, ne soit prêt à lui appliquer le mot

Digitized by Google

de Mathilde dans le *Supplice d'une femme :* « Amour, égoïsme du cœur ! sois maudit ! »

Étant admis ces trois postulats qui choquent à la fois la vraisemblance et le spectateur, à savoir : la faute ancienne de Thérèse, l'obstination du duc à se porter rival d'un jeune homme qui est à tout le moins son fils possible, la révolte d'un amant généreux et bien épris contre la résolution généreuse de l'amante, M. Delpit en tire son drame. Il le peut faire aussi dramatique qu'il voudra ; nous sommes atteints dans les sources de notre intérêt.

Insistons là-dessus ; insistons sur l'impuissance singulière où le spectateur se trouve de se soustraire au drame de M. Delpit et sur l'impuissance toute aussi complète, où l'auteur se trouve de nous imposer son drame.

Les effets dramatiques, au troisième et au quatrième actes, se précipitent ; ce n'est pas ce qui manque ; ils croissent en nombre et en force de scène en scène. Il n'est plus, dès lors, une témérité, commise par l'auteur, qui ne découle forcément de la témérité précédente. La folle et insupportable provocation de Martial au duc est amenée de la façon la plus adroite, la plus naturelle, la plus saisissante. Rien n'en est vulgaire, quoiqu'on ait mis souvent des provocations au théâtre. La scène d'après, quand Thérèse supplie Martial de partir en voyage, de fuir plutôt que de

Digitized by Google

recevoir les témoins du duc, est d'une vérité puissante. Point d'art vain dans cette scène, point de subterfuge. Martial ne conçoit rien et ne peut rien concevoir aux supplications de sa mère qu'il n'a jamais trouvée une mère faible et craintive. Il demande au moins des raisons pour ne pas se battre. Thérèse qui sait tout ce qu'il ne sait pas ne peut lui en donner. Elle ne fait que répéter à ce qu'il objecte: « Je ne veux pas que tu te battes ». Ce: *Je ne veux pas que tu battes*, si uni, trois ou quatre fois répété avec un redoublement d'énergie et de terreur, et où madame Pasca met un désespoir sans lamentation, est le cri même de la situation. Ce cri vous entre dans les oreilles et dans la chair, sinon dans l'âme.

Après cette scène, nous réclamerions, en vain, contre celle qui termine le troisième acte, celle de la révélation au mari et au pseudo-père. Nous dirions en vain que Thérèse Cambry n'a pas le droit de faire ce qu'elle fait; qu'elle est comme un officier public qui trahirait un secret d'État; qu'elle trahit en effet le secret d'État domestique, l'*arcanum imperii*, la fiction saine et probe sur laquelle reposent le bonheur d'un honnête homme et la vertu d'une famille. Une telle scène est sans doute excessive et d'un malaise moral qu'on ne croirait pas qu'on puisse secouer.

Elle a encore un autre défaut : elle rappelle beaucoup trop le deuxième acte du *Supplice d'une*

Digitized by Google

femme; sur le premier moment qui suit l'aveu, Pierre Cambry dans la pièce de M. Delpit, traite sa femme et accueille Martial exactement de la même façon qu'Henri Dumont, dans le *Supplice d'une femme*, traite Mathilde et accueille la petite Jeanne. Encore, dans le *Supplice d'une femme*, l'aveu arrive-t-il comme une délivrance; il n'arrive ici que pour compliquer la situation. On se demande même, au moment où il est fait, s'il peut servir à quoi que ce soit. Et cependant, lorsque Thérèse dit tout, elle n'a plus qu'à dire tout. L'auteur a eu l'art de porter son esprit au degré de trouble et de tension où le danger qu'elle dise tout devient inévitable. Il a eu l'art plus grand de se sauver du filet inextricable où il s'était engagé, et de sauver sa pièce, en exprimant avec une belle simplicité le désespoir conjugal et paternel « Je n'ai plus de femme! » dit Pierre Cambry, accablé. Après une pause: « Je n'ai plus de fils. » Et encore: « Mais qu'est-ce qui la forçait à détruire mon bonheur! » C'est ici que M. Landrol est admirable et a trouvé son heure de perfection. Ici, il ne faut plus parler du *Supplice d'une femme*. Pierre Cambry a des entrailles d'homme. Henri Dumont au contraire, dans le *Supplice d'une femme*, reste, quoi qu'ait pu faire M. Dumas fils, une idée par jour d'Emile de Girardin, en trois syllogismes et neuf paragraphes. Ah! que tout ceci, autrement encadré,

Digitized by Google

je veux dire avec une autre fable initiale, serait bien l'accord de la nature et du théâtre!

Je le répète, et c'est là que j'en reviens toujours, nous avons été atteints dès le début, dès avant le lever du rideau, dans les sources de notre intérêt. Nous sommes entraînés par le drame, nous sommes un moment subjugués par les dons dramatiques dont l'auteur témoigne et par le jeu dramatique de ses interprètes. Mais même en ce moment-là, l'effet dramatique n'est pas pur et entier. Oui, oui; nous réclamerions en vain, puisqu'enfin l'auteur à partir du troisième acte ne nous présente que des situations, liées chacune par un lien étroit à la situation précédente que nous n'avions pas repoussée; puisqu'il met dans chacune d'elles du mouvement, de la vie, de la vérité. Le malheur est que nous ne cessons, tout de même, de réclamer. Adieu alors, la pure émotion! La force des deux derniers actes est que tout ce qui s'y trouve d'impossible y est indispensable; leur faiblesse est que tout ce qui s'y trouve d'indispensable y paraît impossible. Nous sommes ainsi ballottés, nous restons jusqu'au bout incertains entre cet indispensable et cet impossible. Ce qui caractérise pardessus tout la grande scène de l'aveu au mari et au père, c'est précisément qu'il nous est impossible de compatir pleinement et sans réserve au malheureux sort de Thérèse, comme nous compatissons avec

Digitized by Google

Mathilde dans le *Supplice d'une femme*, comme nous compatissons avec la Julie d'Octave Feuillet qui, elle aussi, avoue. Le dramatique de la situation de Thérèse nous saisit certainement et nous secoue. Le pathétique de cette situation ne nous touche pas.

Allons plus loin. Que craint Thérèse de ce duel qu'elle veut empêcher même par le sacrifice héroïque ou insensé du bonheur et de la paix domestique? Craint-elle que son fils ne soit tué? Elle a toujours été mère vaillante et fière, elle a armé elle-même Martial, lors de la guerre nationale pour l'envoyer contre l'Allemand; elle entend l'honneur comme lui; elle sera toujours la première et la plus ardente à lui dire: « Bats-toi et meurs » si l'honneur l'exige. Craint-elle pour le duc de Hautmont, son ancien amant? Elle voudrait provoquer, au contraire, entre son mari et le duc une rencontre où tous ses vœux seront pour son mari. Ce qui lui fait horreur dans le duel entre Martial et le duc, c'est qu'il faudra ou que le fils soit frappé par l'épée du père ou le père par l'épée du fils. Elle n'a point d'angoisse pour les personnes; elle n'en a que pour la situation. Et justement les antécédents de la situation nous interdisent, à nous, spectateur, de la prendre d'une façon si anxieuse. Cette paternité, interrompue depuis vingt ans et dès avant le jour de la naissance de l'enfant est, pour nous, spectateur, tellement abstraite qu'il faut que nous fassions

Digitized by Google

une forte attention sur nous-même pour songer que c'est un parricide qui va s'accomplir, si le duel a lieu. C'est en quelque sorte à l'absolue paternité et au parricide en soi que l'auteur nous demande de prêter un intérêt vivant. Il n'est pas donné au drame bourgeois de produire de tels effets. Ce genre d'émotion héroïque est de l'essence de la tragédie.

Je ne veux pas, à ce propos, développer une théorie du drame et de la tragédie, je me bornerai à remarquer que la faute fondamentale de M. Delpit, c'est d'avoir choisi, pour en tirer son drame bourgeois, un sujet qui, par sa nature, est sujet de drame héroïque, de tragédie. On est, de notre temps, beaucoup trop disposé à croire que les mêmes passions criminelles et les mêmes crimes, les mêmes tensions de l'âme vers le sublime, les mêmes sauts dans les gouffres de Curtius de l'héroïsme peuvent être indifféremment représentés au théâtre sous notre costume actuel et sous un costume antique et romantique. On croit trop que les limites de la vraisemblance peuvent être reculées aussi loin pour le drame contemporain que pour la tragédie. On croit trop que tous les sujets se passent également de la langue des vers. Eh bien! essayez de transformer *Phèdre*, ce joyau de l'art dramatique français, cette perle de poésie et de pathétique, en une pièce en cinq actes, en prose, éloquemment écrite, se passant

Digitized by Google

en 1882, dans quelque hôtel de la rue Monceau; ce qu'il y a de répugnant, dans le fond du sujet, vous soulèvera le cœur. Supposez, d'autre part, que M. Delpit eût transporté sa fable en Espagne, au siècle de Lope de Vega et de Calderon, et qu'il eût imprimé au front de ses personnages la transfiguration du vers, le spectateur ne penserait plus à élever contre aucune partie de ce drame rapide les objections qui lui viennent maintenant à l'esprit. Il sentirait l'horreur dramatique du parricide possible, du parricide en soi; il sentirait la puissance sacrée de la paternité, même abstraite. L'aveu à l'amant, l'aveu au père, l'aveu au fils; Espérance, qui se sacrifie; Martial, qui se révolte; Pierre Cambry, qui pardonne et le duc de Hautmont repentant, qui, après avoir présenté à Martial de si fières excuses, part pour des lieux où l'on se bat et fait entre les mains du mari, jadis offensé par lui, le serment sublime de mourir avant trois mois dans la bataille, tout serait pour nous une source de larmes héroïques. M. Delpit avait besoin pour son sujet de la tragédie et de la langue de la tragédie; et la tragédie a besoin elle-même, pour subsister, du lointain dans l'espace et dans le temps. *Major e longinquo tragœdia.*

Digitized by Google

XVIII

FRANÇOIS COPPÉE

SEVERO TORELLI

Rivalité académique. — La pièce de Coppée : « la hauteur du vol ne répond pas à la bonne volonté de l'élan » — La guerre d'Italie en 1494 et en 1796. — La versification dans *Severo Torelli*. — Le nom des couturières sur l'affiche.

A l'Odéon, dans les couloirs, on disait que M. Coppée ne faisait pas seulement représenter une pièce, qu'il livrait une bataille académique; que du succès de *Severo Torelli* dépendait pour lui le succès d'une canditure à l'Académie française, pour laquelle il est en concurrence avec M. About (non compris M. Montégut le prince des *essayistes* français, l'un des plus beaux esprits et l'un des grands esprits de son temps, qui se présente aussi, mais

Digitized by Google

que les quarante seraient disposés, nous assure-t-on, à traiter comme une quantité négligeable). On disait encore que la politique s'en mêle, et que sous couleur d'une joûte littéraire, le vrai combat, dans la prochaine élection académique sera le combat des partis : conservateurs et centre droit pour François Coppée ; centre gauche et républicains farouches pour About. La république, à ce qu'il paraît, recevrait un coup, si elle devait voir échouer M. About prosateur étincelant qui ne tourne pas trop mal non plus les acrostiches ; les conservateurs monarchistes, de leur côté, gémiront s'ils manquent l'élection d'un poète qui vient de glorifier le tyrannicide et l'a fait couvrir d'acclamations par le peuple des spectateurs. « Quelle drôle de chose que la politique ! » soupirait parfois le maréchal Mac-Mahon, en considérant celle qu'il faisait. La politique étant ainsi, et les passions sur cette politique-là étant fort excitées, on raconte que les articles de nos confrères sur *Severo Torelli* ont été tous lus et scrutés au point de vue des conjectures qu'on en pourrait tirer sur l'opinion de chacun d'eux en faveur de l'une ou de l'autre candidature, et l'on m'informe moi-même que nombre de mes lecteurs me font l'honneur d'attendre avec curiosité ma pensée, parce qu'ils comptent démêler pour lequel des deux candidats je tiens et pour laquelle des deux politiques. Oh !

Digitized by Google

chers lecteurs, je vous en prie, ne vous mettez pas en frais de pénétration! Je n'ai point pour métier de décider sur les compétitions académiques et je n'en ai pas plus le goût et l'envie que le métier. Je proteste contre tout dessein qu'on me prêterait de contrarier ou favoriser, en parlant de *Severo Torelli*, les ambitions de M. Coppée. Je parlerai de l'œuvre comme si l'auteur n'était candidat à rien du tout.

La pièce de M. Coppée est allée aux nues à la répétition générale; elle a été acclamée unanimement, à la première représentation, du parterre aux cintres. Je résumerai en deux mots mon impression personnelle : l'œuvre est généreuse; de belles parties de tragédie et de versification y ont enlevé, à bon droit, les suffrages; mais la trame générale en est lâche. M. Coppée, qui connaît certainement le secret des artifices par lesquels on lie un drame, n'a pas pris soin de les mettre en œuvre. Le drame n'est achevé d'exposer qu'à la fin du second acte; et, au moment où l'action vient d'être engagée et nouée, il retombe et languit pour ne plus rebondir qu'à la scène finale. Disons tout : l'invention manque, hormis dans les épisodes et les hors-d'œuvre; la hauteur du vol ne répond pas à la noble volonté de l'élan.

Le lieu du drame est Pise; le moment du drame, la fin de l'année 1494, où les Français, conduits par

Digitized by Google

un roi de vingt-trois ans, «petit de corps et grand de cœur », firent dans l'Italie du Nord leur première apparition, plus radieuse et plus foudroyante que celle qu'y devaient faire leurs descendants sous Bonaparte et sous Napoléon III, et en six mois menèrent leur marche triomphale du pied des Alpes à Milan, de Milan à Florence et au château Saint-Ange, du château Saint-Ange à Naples, tout prêts déjà à s'élancer de là sur Constantinople, n'ayant pris d'autre peine, dit Brantôme, « que d'envoyer devant leurs maréchaux des logis et fourriers, la craie en main, marquer les logis comme il leur plaisait ». Le peuple, dévoré d'abominables tyranneaux, les appelait comme plus tard en 1796 et en 1859 quand de Bonaparte et de Napoléon III

Des nations en pleurs la main brisait les fers.

Pise, sujette ou esclave de Florence depuis quatre-vingt-dix ans; Pise, écrasée depuis plus de vingt ans sous le pied de Barnabo Spinola, un condottiere couvert de forfaits, que Florence lui a imposé pour podestat; Pise, dans la pièce de M. François Coppée attend qu'il se forme un complot pour châtier le podestat et ouvrir au roi Charles VIII les portes de la ville.

Le complot s'ourdit en effet. A sa tête est un

Digitized by Google

jeune et vaillant patricien en qui Pise honore le fils présumé du vieux patriote Gian-Battista Torrelli. Le jeune Severo s'engage par serment sur l'hostie, en présence de ses amis conjurés, à tuer de sa main le tyran Spinola; et, quand il a prononcé le serment, il apprend, par un aveu de sa mère, qu'il n'est point le fils de Gian-Battista; un autre est son père, et ce père, c'est le monstre dont il a juré de fouiller les entrailles de la pointe de son poignard; voilà le sujet du drame. Vingt ans auparavant, Gian-Battista Torelli, lui aussi, avait conspiré contre Barnabo avec deux autres Pisans; ses deux complices avaient été décapités, et il allait, lui troisième, poser sa tête sur le billot, quand, par un caprice de clémence inexplicable, Barnabo, présent à l'exécution, avait arrêté d'un geste la hache prête à s'abattre. L'explication, si on l'eût connue, eût été épouvantable. La chaste matrone, donna Pia était allée se jeter aux pieds de Barnabo pour solliciter la grâce du mari qui possédait tout son dévouement et tout son cœur. Sa beauté avait éveillé la concupiscence du tyran. De là, un pacte affreux qu'elle avait consenti plus morte que vive; de ce pacte est né Severo.

La pauvre femme a réussi à tout cacher pendant vingt ans et à envelopper son époux d'un bonheur austère et mélancolique. Mais quand elle apprend que son fils va frapper Barnabo, l'idée du parri-

Digitized by Google

cide la soulève d'horreur; elle révèle tout à son fils. Nous sommes en ce moment-là au milieu du second acte. Pendant la seconde moitié de ce second acte et pendant les trois derniers, nous assistons aux angoisses et aux incertitudes de Severo Torelli. Enfin, il se décide à tenir son serment. Ses amis et lui tendent une embuscade nocturne à Barnabo dans une crypte de la cathédrale de Pise. Là, il attend le podestat; là il va le frapper, quand surgit donna Pia qui enfonce elle-même le poignard dans la poitrine de l'homme qui l'a souillée. Puis elle se tue.

DON SEVERO.

Ah! que m'ordonnez-vous, ma mère?

DONNA PIA.

Le silence.

Le drame finit sur cette scène et sur ce mot pathétique.

Que le sujet du drame soit tel qu'il convient à la tragédie et à l'histoire, nul doute là-dessus. Avec ce sujet, M. François Coppée est entré au cœur des mœurs d'une ville italienne du XVIe siècle. Hugo l'avait fait avant M. Coppée avec une maestria souveraine dans *Lucrèce Borgia*, son seul drame complètement dramatique. A beaucoup d'égards, *Severo Torelli* n'est qu'une œuvre dérivée de *Lucrèce Borgia*; dans l'œuvre dérivée comme dans l'œuvre-

Digitized by Google

mère les mœurs sont saisies. Ce tyran, qui assiste lui-même aux exécutions qu'il a ordonnées, qui marche escorté de sa maîtresse à travers les larmes de la ville et qui abuse de la femme de son ennemi avec tant de lâcheté; le serment de meurtre sur le saint ciboire, le meurtre exécuté à l'église, avec la complicité d'un franciscain patriote et sacrilège, nous figurent bien l'Italie de la Renaissance. Ce qui n'est point vrai historiquement, ce qui est fausse couleur, c'est la préoccupation de la damnation éternelle que M. François Coppée met à tout moment dans l'esprit ou tout au moins dans le langage de Severo Torelli. Ces Italiens raffinés et aiguisés de l'an 1500, qui ne croyaient sérieusement à d'autre enfer que celui de Dante et celui de Virgile, ne doivent point parler comme un calviniste français de l'an 1560. Le pis est que M. François Coppée a bien la mine d'avoir fait ainsi sans beaucoup de conviction, sans émotion religieuse ou historique sincère, par artifice de style, par remplissage, peut-être par manœuvre de candidat. On entend retentir dans ses vers toutes les dévotions catholiques; c'est un catholicisme pour la droite de l'Académie.

Le défaut dominant du drame n'est pas dans tel ou tel caractère : il est dans la contexture et dans le nœud du drame. D'abord pourquoi la mère fait-

Digitized by Google

elle à Severo le terrible aveu? A la vérité, la confession de la mère prise en elle-même ne choque ni n'offense le spectateur dans le drame de M. Coppée, pendant que donna Pia s'écrie :

> . . . . . L'heure est venue
> Où l'horrible action doit être enfin connue.
> Ah! pour nous épargner ce supplice hideux,
> Murailles, croulez-donc; écrasez-nous tous deux!
> . . . . . .
> Ton père est Spinola le gouverneur de Pise ;

j'ai pu vérifier la justesse des observations que j'ai présentées plus haut à propos du *Père de Martial*. Je disais que la situation traitée par M. Delpit, était une situation de tragédie et non de drame bourgeois, qu'elle exigeait pour se faire accepter par le spectateur l'encadrement de l'histoire, la perspective des siècles passés et la langue du vers. Or, nous avons dans *Severo Torelli* le cadre historique, le lointain des siècles et ce cri interdit à la prose :

> Murailles, croulez donc; écrasez-nous tous deux!

Eh bien! l'aveu contre nature de donna Pia passe; non seulement il passe, mais encore il communique à la salle l'émotion tragique, et la scène la plus vio-

Digitized by Google

lente du drame en est la plus aisément admise et crue.

Si l'aveu lui-même est écouté sans révolte, on ne se demande pas moins à quoi bon l'aveu. Donna Pia n'aurait eu qu'à se taire et Severo Torrelli aurait tué le tyran sans être parricide. Pourquoi s'en va-t-elle jeter de gaieté de cœur le fils qu'elle aime dans un état d'âme effroyable et inextricable? Que lui importe de quelle façon Pise sera purgée du scélérat qui a empoisonné sa vie qu'importe que

. . . . . ce Satan sanguinaire et cruel,
Qu'elle hait aussi bien que Jésus est au ciel,

périsse sous le glaive de son propre fils. Qu'il soit frappé par derrière, en trahison et d'un seul coup, il n'aura pas le temps, avant de mourir, de révéler le parricide à la main qui l'a commis. Donna Pia n'agit donc ici que par horreur du parricide théorique, sous l'obsession de l'idée abstraite du parricide; car parricide à part, l'assassinat de Barnabo la contente. Mélange de sentiments qui n'est ni bien vrai ni bien dramatique. Pourquoi aussi, puisqu'elle doit au dernier moment se substituer à son fils pour le meurtre, ne commence-t-elle pas par là, en dévoilant par quelque moyen au public, au public seul, les motifs qui la font agir? Parce que la tragédie serait dépouillée d'une moitié de sa

Digitized by Google

vigueur, si Severo Torelli ne savait pas le fatal secret. Oui; mais elle est dépouillée de toute sa vraisemblance du moment que c'est par sa mère que Severo apprend qui il est.

Il l'apprend d'ailleurs trop tôt et trop tard. Trop tard; car pendant tout le premier acte le public s'est égaré sur d'autres pistes; en ce premier acte s'étale une courtisane Portia, maîtresse de Barnabo, de laquelle on croit naturellement qu'elle sera tout ou beaucoup dans l'action et elle n'y est ensuite pour presque rien. Trop tôt; car il doit s'écouler encore trois actes où l'âme de Severo vacillera entre le cri de son patriotisme « Tue-le » et le cri de ses entrailles « Ne le tue pas », tandis que le spectateur voudrait bien que ce fut l'un ou l'autre. Dans *la Mort de César,* de Voltaire, nous savons, dès la première scène, par le billet de Servilie, que Brutus est le fils du dictateur; entre le moment où Brutus apprend tout à son tour et celui où il embrasse une résolution définitive, l'angoisse intolérable au héros du drame et au spectateur ne dure que deux scènes. M. Coppée aurait pu, en ce point, se rappeler son prédécesseur dans la dramaturgie du parricide politique.

C'est seulement à la dernière scène du quatrième acte que Severo Torelli prend son parti. On croit du moins qu'il l'a pris; cependant, il ne se trouve

Digitized by Google

pas plutôt dans la crypte en présence de son père réel, qu'il se met à lui débiter, le poignard à la main, toutes sortes de discours. Alors s'opère, chez le spectateur, un singulier revirement psychologique. Le spectateur, qui après le premier acte et même après le second, était plus que disposé à absoudre le meurtre de Barnabo par Severo, commence à sentir, après deux nouveaux actes où on l'a fait tourner en rond autour de l'idée du parricide, que le meurtre d'un père par son fils, quels que soient la pureté et l'héroïsme de l'intention, n'est compréhensible que si le fils agit dans un transport d'aveugle fureur et comme ne comprenant pas lui même. Et le fils comprend fort bien, il est de sang-froid puisqu'il construit des raisonnements en brandissant le poignard, et qu'il développe des thèmes de morale, et qu'il expose des plans politiques, et qu'il laisse tomber des vers tranquilles tel que celui-ci :

Je me croirais perdu, tenez, à votre place.

Qu'est-ce qui arrive alors? C'est que l'intérêt se porte sur le pauvre tyran qu'on fait ainsi par trop cruellement languir sous la pointe de l'arme assassine. C'est que Barnabo, désarmé devant l'assassin armé, se relève de toute sa taille de condottierre sans peur et de capitaine sans tache.

Digitized by Google

Quand le fils se précipite sur le père, ce n'est plus poussé par l'abomination des forfaits de celui-ci, c'est par l'impatience de la seule chose qui soit bonne dans le misérable, sa fierté de soldat. On acclamerait Barnabo si donna Pia ne paraissait pour consommer l'acte vengeur qu'elle a gardé, elle, le droit de perpétrer, sinon sans horreur morale, du moins sans crime contre l'*ithos* et le *pathos*. Nous avons dit déjà que donna Pia se perce ensuite du même fer dont elle a frappé Barnabo. Ce suicide a fort étonné et offusqué la salle le premier soir; peut-être en effet, n'est-il pas assez préparé; peut-être aussi la salle était-elle un peu déconcertée par le tour qu'avaient pris les scènes précédentes. Le public réfléchira et se donnera tort. Après l'aveu qu'a fait donna Pia au second acte, il est nécessaire qu'elle meure. Par sa mort le drame est conclu logiquement, dramatiquement.

De beaux vers le soutiennent pendant les cinq actes. Ce n'est pas que la langue soit chez M. Coppée irréprochable. On doit, au contraire, reprocher tout particulièrement à M. Coppée de n'avoir point porté à ses alexandrins le soin de perfection dont il était certainement capable, et d'avoir ainsi renoncé, par un peu trop de commodité d'esprit, à compenser l'indigence relative de ses moyens dramatiques par les avantages que lui eussent fourni tout natu-

Digitized by Google

rellement les facultés de style qui sont en lui. M. Coppée ne recule ni devant la cheville, ni devant l'expression impropre, ni devant la trivialité fade. Il dira

D'un grand rêve détruit la cruelle rancœur.

Ce mot bizarre et commun de « rancœur » hurle avec la belle image « d'un grand rêve détruit ». Il fera dire par Severo

Et ma jeunesse est chaste et mon cœur est *très* pur.

Il mettra dans la bouche de Gian-Battista une tirade à l'accent romain qui fera chute sur le mot « drôle ». Je n'ai pas de préjugé contre les termes. Seulement il est une classe de vocables qu'on ne saurait introduire ni dans la tragédie ni dans l'oraison qu'à la condition qu'ils y produisent un effet de pathétique ou d'éloquence. Ce n'est pas ici le cas. Je signale ces relâchements trop nombreux de l'artiste en vers.

Par contre, nombreux aussi sont les tableaux, les sons et les images où se montrent sa vigueur et son habileté. Le premier acte, notamment, composé, selon la méthode de Shakespeare, d'épisodes sans grand lien entre eux, mais qui sont tous caractéristiques de l'état de Pise et aboutissent tous à la nécessité du complot, est riche de vers forgés sur

Digitized by Google

la bonne enclume. Tel est le pittoresque récit de l'exécution des patriotes pisans :

> Spinola, — qu'à jamais le reprenne l'enfer, —
> Monté sur son cheval et tout bardé de fer,
> Était présent, gardé par ses porteurs de lance;
> Il se fit un profond et lugubre silence.

Tel le serment devant le saint ciboire. Tels, çà et là, des vers isolés :

> Il faut que des Pisans le cri de délivrance
> Réponde, sans retard aux trompettes de France.

J'ai tort de me borner au premier acte. Il y a une saisissante énergie dans les expressions et le mouvement que rencontre Severo au deuxième et au troisième actes pour peindre le dégoût qu'il éprouve à être le fils du tyran Barnabo, lui, l'élève chéri, formé dans le sein d'un grand patriote. L'élégie est bien poétique de Portia et de Severo au troisième acte par la nuit embaumée. Tout cela cache sous un voile brillant les faiblesses du drame et en dissimule les langueurs sous les sonorités. Tout cela trompe le spectateur sans le satisfaire.

M. François Coppée a beau être maître en la profession du vers; l'art du vers, quel qu'en soit le prix, ne suffit pas pour composer un drame qui

Digitized by Google

soit un drame. Pas plus que l'art accompli de la prose, qui peut faire un brillant dessinateur d'esquisses de voyage, un conteur amusant, un rapide vulgarisateur de connaissances utiles, relever au besoin admirablement et décorer le simple diseur de chansons et d'almanachs, ne suffit, à lui tout seul, pour faire un romancier dont les romans soient des romans, un moraliste original, un journaliste politique qu'on écoute, un esthéticien autorisé.

Mais, en somme, que regrettons-nous et de quoi nous plaindrions-nous? Il n'est que juste et sage de prendre un écrivain de talent dans son talent même, de l'y remettre par la pensée quand il en sort, et de continuer à en jouir. M. Coppée a la main faite au vers, l'imagination tournée vers le tableau de genre et le tableau d'histoire. Il lui a plu de rattacher ensemble par le lien d'une action dramatique telle quelle, une suite de ces toiles de petite petite dimension et de vigoureux coloris où il excelle. Ne regardons pas trop si l'action est boiteuse et goûtons le plus vivement que nous pourrons la grâce et le relief de ses idylles. C'est ce qu'a fait le public. C'est ce qu'a fait aussi la troupe zélée de l'Odéon. Elle a dégagé de l'œuvre tout ce qui se peut de drame et tout ce qu'elle contient de vers faisant image. Pour la direction, elle ne s'est épargnée ni sur les costumes ni sur les décors, luxe si néces-

Digitized by Google

saire d'un drame historique. Elle a fait à merveille. J'aurais été heureux seulement qu'elle ne mît pas sur l'affiche le nom des couturières qui ont exécuté les dessins de costume. Voilà une innovation qui mènera loin. Du nom à l'adresse, il n'y a qu'un pas. Les couturières de Paris sont de fort aimables personnes, et de beaucoup de goût;

> Grâce à leurs heureux talents,
> Les femmes se font plus belles
> Et les messieurs plus galants,

disent Auber et Scribe. Mais diantre! les ériger officiellement sur l'affiche en collaborateurs du poète!

Digitized by Google

XIX

ALPHONSE DAUDET

Les *Rois en exil*. — Médiocre effet produit au théâtre par les *Rois en exil*. — Incompatibilité du talent de Daudet avec le théâtre.

Aventure notable que celle des *Rois en exil* ! M. Paul Delair a tiré sa pièce du roman de M. Alphonse Daudet qui porte le même titre [1]. Le roman a obtenu le plus franc succès : Il vient d'atteindre un grand nombre d'éditions. Il étincelle de vérité ; les types en sont vivants et puisés d'une main alerte dans les courants du jour. La pièce, calquée sur le roman, est languissante et vide ; elle a l'air de se passer on ne sait quand et on ne sait où ; les types qui ont le plus dans le roman l'aspect de la vérité

1. Paris, Dentu.

Digitized by Google

paraissent faux sur la scène. Si le décousu et le fouillis de l'œuvre de M. Delair avaient pu être dissimulés au public, ils l'eussent été par mademoiselle Blanche Pierson, mademoiselle Legault et mademoiselle Depoix, par M. Francès et M. Dieudonné. Mais le poids était trop lourd pour ces excellents artistes. La pièce s'est maintenue assez bien les premiers jours, grâce à une cabale politique qui s'était formée pour la siffler. On accusait l'auteur d'avoir commis toute sorte de sacrilèges contre les rois. Hélas! il a bien fallu reconnaître que le seul sacrilège inhérent à la pièce, c'est qu'elle ennuie. Les sifflets se sont découragés. Il est probable qu'aujourd'hui ou demain *les Rois en exil* vont être exilés, même du Vaudeville. Si au moins cette leçon pouvait servir! Si elle persuadait une bonne fois nos auteurs qu'un sujet de roman est un sujet de roman, et qu'un sujet de pièce est un sujet de pièce!

Le sujet du roman de M. Alphonse Daudet, *les Rois en exil*, appartient au plus vif des mœurs et de l'histoire contemporaine. M. Alphonse Daudet a su dégager de bonne heure la liberté de son esprit et la soustraire au joug des coteries de salon comme à celui des partis politiques. Aussi a-t-il traité son thème avec une vigueur tranquille, intrépide et sûre. On a pu crier contre le livre; on l'a lu et subi. C'est ce qui a donné à M. Alphonse Daudet et à M. Paul

Digitized by Google

Delair l'illusion que le roman, transporté au théâtre, produirait une œuvre forte. Illusion! pure illusion!

Outre que les procédés du théâtre diffèrent toujours beaucoup de ceux du roman, il n'est peut-être pas d'ouvrages romanesques qu'il soit plus difficile d'adapter à la scène que ceux de M. Alphonse Daudet. La nature du talent de M. Daudet ainsi que sa méthode de composition jurent avec les exigences scéniques. M. Daudet procède par bonds successifs et par tableaux où l'action sort de la description, où la psychologie du paysage et des objets ne forme qu'une seule et même trame avec la peinture de l'âme et des affections de l'âme, où la poésie du style s'étale en gerbes pétillantes jusque sur la vilenie des vices et la bassesse des plus bas coquins. Tout le brillant papillotage de ce style ne sert qu'à recouvrir et à décorer les spectacles les plus tristes et les plus navrants que nous offre la vie. M. Daudet, qui a été l'un des hommes heureux de ce temps et qui s'est toujours si bien trouvé pour lui-même de laisser aller le monde comme il va, ne se doute pas, je crois, d'une chose : c'est qu'en ses ouvrages il est non seulement beaucoup plus descriptif, mais encore beaucoup plus sinistre et cruel que ne le comporte le théâtre.

Tel que M. Alphonse Daudet l'a disposé et sous forme de roman, le sujet des *Rois en exil* se prêtait

Digitized by Google

admirablement au vagabondage d'imagination du poète; il lui offrait un large espace pour y déployer sa perception singulièrement vive du paysage parisien, sa conception de l'homme, joujou vivant et poignant entre les mains de puissances aveugles, sa faculté de vivisection satirique. C'était un sujet de grande moralité dans tous les sens du mot. Un des personnages de Daudet, le vieux partisan, marquis de Hezeta, qui tout jeune a débuté dans les caravanes du côté de la Navarre, quand il existait encore comme des espèces et des apparences de prétendants, résume ainsi dans le livre son opinion sur l'état présent des races royales déchues et des rois détrônés : « C'est fini, il n'y a plus de roi... Le principe est debout; mais les hommes manquent.... Pas un de ces désarçonnés qui soit capable de se remettre en selle, *pas un même qui en ait le vrai désir*... Les rois ne croient plus; les rois ne veulent plus. *Pourquoi nous entêterions-nous pour eux?* » C'est la pensée exprimée en trois mots par le vieux marquis de Hezeta que M. Alphonse Daudet a mise en œuvre et en action dans son roman. Il l'a développée, confirmée, vérifiée et vivifiée par tout ce que pouvait lui fournir de traits animés et de preuves concluantes sa connaissance du monde parisien et des principales variétés de ce monde.

Digitized by Google

Autrefois un roi tombé ou à qui l'on disputait son trône ne prenait pas pour cela le parti de faire le métier de simple particulier, tranquille observateur des lois; il était Gustave Wasa ou le Béarnais, à tout le moins Charles-Édouard ou Conradin, coûte que coûte. Dans les temps plus rapprochés de nous, nous avons encore vu des prétendants qui croyaient en leur personne et en leur droit. Louis Bonaparte surgissait à Strasbourg et Marie-Caroline en Vendée. De simples rois de fortune, comme Murat ou Maximilien, aimaient mieux tomber rois sous les balles du peloton d'exécution que traîner, découronnés, une vie de décadence. Ceux qui se résignaient, ceux qui laissaient là toute espérance active prenaient soin du moins d'aller cacher leur majesté déchue dans quelque ville endormie d'un sommeil solennel, au Hradschin de Prague, dans la noble Venise, à Gratz, parmi la paix aimable et austère des montagnes de la Styrie. Maintenant c'est au pied de Belleville et du mont Sainte-Geneviève, ce Sion et ce Sinaï de la démocratie européenne, qu'ils viennent s'établir et se capitonner après leur chute; la Babylone révolutionnaire les attire, les énerve et les corrompt. Tel est le phénomène nouveau de physiologie politique que M. Daudet nous a rendu sensible et analysé en écrivant l'histoire naturelle de Christian d'Illyrie, passé de l'état de roi en activité de ser-

Digitized by Google

vice à l'état de roi mis en disponibilité par réforme ou retrait d'emploi.

Quoi qu'on ait dit, le tableau général qu'il a tracé de cette condition de roi déchu, s'accommodant de l'être, serait d'une vérité irréprochable si l'auteur avait plus tenu compte de certains éléments qui étaient de nature à modifier le caractère trop absolu de sa thèse et qui peuvent servir d'excuse aux victimes qu'il dissèque. Qui sait si ces malheureux rois, dont il dit tant de mal, n'ont pas cherché leur refuge chez nous par la raison très avouable que Paris est toujours la ville où l'on peut le plus aisément renoncer aux satisfactions dispendieuses du rang et le plus aisément aussi se passer de bonheur? Qui sait si l'apathie que leur reproche si amèrement l'auteur ne vient pas du sentiment très clair qu'ils ont de la consommation de leur destinée, de l'épuisement de leur race et d'une impuissance qui leur vient moins d'eux-mêmes que de tout et de tous? Qui sait aussi dans quelle mesure le dégoût des grandeurs stériles et le mépris secret pour leurs peuples, encore plus dégénérés qu'eux-mêmes, inspire leur inertie politique? Dans la galerie de portraits de M. Daudet, il en manque certainement un, celui du roi en exil, qui, jouissant des douceurs de la vie de Paris, ne s'y amollit pas et qui, gardant les qualités d'un roi, ne veut pour-

Digitized by Google

tant plus régner. Ses sujets l'ont chassé ou laissé tomber; il estime qu'il est dégagé et ne leur doit plus rien, il n'a de rancune contre personne; mais il est bien décidé à n'être plus pasteur des peuples, même quand les brebis, tondues par des maîtres de hasard, bêleraient vers lui leurs plus attendrissantes supplications. Il n'acceptera plus de se déranger pour régner, du moment qu'il ne doit être qu'un roi à bail; c'est en vain que le bailleur s'engagerait, en cas d'une seconde éviction, à lui payer un fort dédit. Il est libre; il jouit de la lumière du ciel et du soleil du bon Dieu, qui luit pour tout le monde, même pour les rois; il goûte les arts et l'entretien de ceux qui sont comme lui des sages; qu'a-t-il besoin d'un peuple qui ne saura ni le supporter ni se passer de lui! Je ne sais si ce type idéal du roi déchu existe quelque part. Un poète moraliste comme M. Daudet avait le droit de le créer, et, pour remplir tout le cadre de son sujet, il en avait l'obligation.

Le public a conscience de cet état d'esprit possible d'un roi déchu, et il ne juge cet état d'esprit ni indigne ni vulgaire. Aussi, au théâtre, où tout s'abrège, se condense et doit courir, quand nous n'avons plus devant nous M. Daudet pour nous éblouir avec ses fusées de style, ses broderies, ses prestiges, ses arabesques, pour nous détourner et

Digitized by Google

nous embrouiller avec sa multiplicité d'épisodes insérés dans les épisodes et son chapelet de digressions entrecoupé sans cesse de nouvelles digressions incidentes, nous ne voyons plus du tout sous le jour où M. Daudet nous la voulait montrer la lutte entre Frédérique, la reine altière d'Illyrie, qui sacrifie tout au devoir de reconquérir la couronne perdue et Christian qui demande qu'on le laisse en paix.

Tout le nœud de la pièce, autant que la pièce de M. Paul Delair a un nœud, est celui-ci : d'une part, les réfugiés illyriens réunis à Paris ont préparé avec leurs amis restés là-bas une descente à main armée sur les côtes illyriennes, de laquelle ils attendent le meilleur succès; d'autre part, la Diète d'Illyrie, qui a mis l'état en république et qui tient sous séquestre la fortune personnelle de Christian évaluée à deux cents millions, offre de restituer à celui-ci capital et revenus s'il renonce à toute prétention sur l'Illyrie pour lui et sa postérité. Quel parti doit prendre Christian? Celui de la descente en Illyrie ou celui d'un arrangement avec la Diète?

La pièce de M. Delair, quand elle s'est enfin liée, pivote autour de cette question. Le roi Christian soupire après les deux cents millions; la reine, belle d'indignation, choisit la misère et la lutte. Eh bien voici le point où gît la catastrophe de la pièce; c'est que M. Paul Delair, selon l'objet que

Digitized by Google

M. Daudet et lui se sont proposé, donne raison ou prétend donner raison à la reine et qu'en conscience comme en bon sens on ne peut donner tort à Christian.

Le public sans doute blâme et méprise le roi Christian, qui se flétrit dans le libertinage banal et n'entretient ses vices que d'emprunts et de pis. Mais après? Qu'est-ce qui pourrait engager moralement le peuple d'Illyrie à reprendre le roi Christian, fut-il le prince exilé le plus correct et le plus digne en sa conduite? Nous n'en savons rien. Qu'est-ce qui peut engager Christian lui-même à jouer sa tête dans une entreprise dont l'objet désintéressé sera le bonheur de l'Illyrie? Nous ne le savons pas davantage. Cette incertitude des motifs ne nuirait pas encore trop au drame, si tous les autres détails de la situation de Christian restaient dans la même imprécision, si avec lui nous flottions dans le vague des temps fabuleux et héroïques, si les destins s'agitaient sur le terrain à perte de vue et dans la langue généreuse de la tragi-comédie. Loin de là, nous restons sans cesse dans la langue horriblement positive de la tenue des livres, du billet à ordre, de la lettre de change, des parties de fournisseur. On nous a établi de la façon la plus minutieuse l'inventaire en fin de royauté de Christian et de sa dynastie. Christian est arrivé

Digitized by Google

à Paris avec un simple million; sur ce million, il s'est acheté un hôtel à Saint-Mandé, il entretient pour lui et sa femme cinq domestiques, un secrétaire des commandements, une gouvernante pour le jeune héritier du trône, prince de Zara, et il y a encore ajouté un précepteur, Élisée Méraut, qui porte au chiffre de huit les personnes à sa charge. Bon! Le public est bien obligé de savoir ce compte, puisqu'on lui en rebat les oreilles. Que le roi accepte les deux cents millions, il n'offrira plus je l'avoue, aucun intérêt dramatique. Mais s'il les repousse, quelle injustifiable folie! Car enfin la descente en Illyrie peut échouer, et la Diète n'offrira plus les deux cents millions. Que feront alors Frédérique et Christian? Que deviendra leur malheureux enfant le prince Zara?

Vils détails d'argent! dira-t-on. Encore une fois, l'auteur nous tient le nez sur ces chiffres et l'affreuse question d'argent nous rend caduc l'héroïsme de la reine qui persiste à repousser les deux cents millions avec horreur. Je n'admire point un héroïsme que je ne comprends pas. Le spectateur sensé trouve inhumaine et extravagante cette reine qui veut faire vivre tout le monde de sublimité; il trouve maniaque Élisée Méraut, le précepteur à théories, qui espère insuffler une âme royale à son élève par la méthode Jacotot ou tout autre semblable.

Digitized by Google

Le spectateur philosophe, de son côté, songe que l'héroïsme et la parfaite vertu ne sont pas toujours identiques au devoir; ou plutôt il songe que pour les rois, comme pour les simples mortels, il est des occasions dans lesquelles la première vertu, c'est la sagesse, l'héroïsme le plus haut, c'est le renoncement sincère à l'impossible et la résignation. La parfaite vertu et l'héroïsme ont besoin pour subsister de s'appuyer sur un *substratum* positif, soit un capital certain encore que modique, — or, Christian est ruiné jusqu'au dernier liard, — soit sur une aptitude à quelque métier, — or, Christian n'a été élevé pour aucun, si ce n'est pour celui de roi où le chômage devient fréquent. En vain ce déclamateur insupportable d'Élisée Méraut, en vain cette reine chimérique qui dîne bien soir et matin, sans se demander d'où vient le dîner, déclarent avec un accent superbe que ce serait le déshonneur et l'ignominie d'abdiquer une couronne qu'on n'a plus et de reprendre les deux cents millions sur lesquels on a droit, de laisser l'ombre pour la proie! Je crains de bien autres ignominies pour le roi, dans l'état de fortune où il est tombé, s'il refuse l'arrangement proposé par la Diète. Avant six mois, nous le verrons, voyageur royal de commerce pour société de crédit, ambassadeur accrédité près des cours et gouvernements d'Europe par les entreprises d'escroque-

Digitized by Google

rie en commandite. Avant six mois, il sera à Laybach, son ancienne capitale, sollicitant de la Diète la concession d'un Crédit foncier d'Illyrie pour la maison Tom Levis, Leemans et Cº.

Tom Levis, Leemans Sephora, fille de Leemans et femme de Levis, forment avec le valet de chambre Lebeau, factotum du roi, une bande de rongeurs qui se sont associés pour dévorer les deux cents millions offerts par la Diète d'Illyrie, après qu'ils auront mis Christian dans une situation où il sera forcé de les accepter. La bande, au théâtre, a révolté le public qu'elle avait su prendre et subjuguer dans le roman. On n'a voulu voir en elle que l'invention d'une fantaisie grossière. Quoi ! de tels personnages, sortis de tels bas-fonds, peuvent-ils atteindre et mettre en exploitation l'une des plus anciennes dynasties de l'Europe ! Oui, quand cette dynastie se décompose. Les spectateurs là-dessus jugent d'instinct ; ils se trompent, et cependant on ne saurait les en blâmer ; c'est au dramaturge à créer chez eux la croyance aux choses qu'il dramatise. Le petit nombre de gens au fait de Paris savent bien que tout le vilain monde conduit par Tom Lévis existe dans la ville cosmopolite et s'y démène de la façon que dévoile M. Paul Delair, après M. Alphonse Daudet. On pourrait dire le vrai nom de la chaste juive Séphora ; dans quel magasin de modes, elle

Digitized by Google

était première; quel prince dépossédé lui a bâti son élégant hôtel de l'avenue de Messine, sans avoir jamais été admis seulement à lui baiser le bout de l'épaule. On pourrait nommer également Leemans; à la vérité Leemans, quand il se mit à brocanter des couronnes, avait quitté depuis longtemps son bric-à-brac du ghetto de Coblentz pour le superbe palais qu'il s'est édifié rue Monceaux; il aurait pu déjà à ce moment-là s'approprier, avec plus d'autorité, le mot du Leemans de la pièce : « Juif et brocanteur je suis le roi du monde! » On vous présentera en chair et en os, si vous y tenez, l'ancien factotum Lebeau qui sera candidat l'année prochaine à la députation, et le bookmaker, Tom Lévis, placier en maisons et usurier en tableaux. Mais « le vrai peut quelquefois!... » Je remarquais plus haut que personne n'avait possédé comme Scribe l'art de rendre vraisemblable au théâtre ce qui n'est pas vrai. Que nos auteurs actuels méprisent cet art tant qu'ils voudront! Mais qu'au moins ils apprennent celui de ne pas rendre complètement invraisemblable ce qui est rigoureusement vrai!

FIN

Digitized by Google

Digitized by Google

INDEX ALPHABETIQUE

DES NOMS PROPRES MENTIONNÉS

A

ABBAYE DE CASTRO (l'), 79, 92.
ABBÉ (l'), 27.
ABEILLE (Mme), 12, 14.
ABJURATION DE HENRI IV (l'), 83.
ABOUT, 333, 334.
ACOMAT, 109, 136.
ADOLPHE, 218.
ADRIENNE DE CARDOVILLE 55.
AGAR, 260.
AGNÈS DE MÉRANIE, 5.
AIGRIGNY (abbé d'), 56, 57.
ALBRET (Jeanne d'), 83, 90. 111.
ALCADE DE ZALAMEA (l'), 119,
ALEXANDRE, 102, 104.
ALZIRE, 186.
AMBASSADRICE (l'), 7, 231.
AMI DES FEMMES (l'), 201, 206.
ANCRE (maréchal d'), 116.
ANDRÉAS, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 244.
ANDROMAQUE, 90, 108, 276.
ANECDOTES DRAMATIQUES 90.
ANGELO, 147.
ANICET BOURGEOIS, 39, 110, 112, 113, 114.
ANNA, 222, 223.
ANNE RADCLIFFE, 41, 270.
ANQUETIL, 27.
ANTÉE, 9.
ANTIOCHUS, 225.
ANTONINA, 226, 234, 236, 251, 253.
ANTONY, 1, 21, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 216.
ARCHILOQUE, 136.
ARIOSTE (l'), 167, 297.

Digitized by Google

ARISTOTE, 173.
ARNAULT, 24, 310.
ARPAD, 175.
ARTHUR, 12, 14.
AS DE TRÈFLE (l'), 67.
ATAR-GULL, 114.
ATHALIE, 108.
AUBER, 6, 167, 348.
AUBIGNAC, (abbé d'), 55.
AUBRY (Paul), 213, 215, 218, 219.
AUDIN, 24.
AUGIER, 45.
AUGUSTENBOURG, 175.
AUTHEUILLE, 102.
AVATIANNES (d'), 40.
AXEL, 174.
AZAÏS, 73.

B

BACCHANAL, 55, 64.
BACHOULOFF (comte), 222.
BAJAZET, 108, 109, 119, 125.
BALLANDARD, 7.
BALZAC, 78.
BANCAL (la), 77.
BANCO, 311, 314.
BARANTE (DE), 23.
BARASCUD, 71.
BARNABO SPINOLA, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 346.
BARRICADES (les), 24.
BARRIÈRE, 169, 198, 199, 200, 201.
BASSOMPIERRE, 13.
BASTIDE, 70.
BATHYLUNS BOTTOM, 177.
BAZIN, 83, 110.
BEAUDOUIN (Françoise), 64.
BEAUMARCHAIS, 1, 3, 9.
BEAUVALLET, 281.
BEAUVAU (princesse DE), 12, 14, 15.
BÉLISAIRE, 233, 234, 236, 249, 251, 253, 255.
BELLAH, 161.
BELLE GABRIELLE (la), 80.
BELOT, 67.
BENJAMIN CONSTANT, 23, 218.
BÉRANGER, 267, 285.
BÉRÉNICE, 188, 225, 267, 277.
BERLIOZ, 302.
BERNERETTE, 251.
BERRYER, 74.
BERTRAND ET RATON, 2, 3, 5.
BEVALLAN, 160, 165, 166.
BIGOT (Charles), 194.
BILBAULT-VAUCHELET, 168.
BLASPHÈMES (les), 303.
BLAZE DE BURY, 28, 35, 36.
BOCAGE, 34, 35.
BOHÉMIENS (les), 285.
BOHÉMIENS DE PARIS (les), 67.
BOILEAU, 57, 173.
BONAPARTE, 18, 93, 100, 101, 102, 103, 104, 109, 111, 336, 353.
BONHOMET, 174.
BONTEMPS (Roger), 285.
BOSSU (le), 80.
BOSSUET, 57, 85.
BOUCHOR, 283.
BOULANGER, 23.
BOUQUETIÈRE DES INNOCENTS (la), 80, 110, 112, 114, 115, 117.
BOURDALOUE, 53, 57, 64.
BRANDÈS (Mlle), 214.

Digitized by Google

BRANTOME, 336.
BRÉVILLE (Paul DE), 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154.
BRIERRE DE BOISMONT, 309.
BRITANNICUS, 108.
BRUTUS, 29, 342.
BUEIL (Mlle DE), 88.
BUEN-RETIRO, 7, 8.
BULOZ, 2.
BURGRAVES (les), 3, 106.
BURIDAN, 210.
BUSSY, 102, 104.
BUSSY-LECLÈRE, 24.
BYRON, 177.

C

CAILLAUX, 30.
CALDERON, 119, 332.
CAMARADERIE (la), 2, 226.
CAMBRY (Pierre), 317, 318, 319, 328, 332.
CAMBRY (Thérèse), 317, 319, 322, 323, 326, 327, 328, 329, 330.
CAMILLE, 188.
CAMPISTRON, 303.
CANAL SAINT-MARTIN (le), 67.
CANDIDE, 1, 9.
CARESSES (les), 283, 284, 288, 289, 291.
CATHERINE DE CLÈVES, 11, 14, 18, 20, 21, 27.
CATHERINE DE MÉDICIS, 12, 14, 15, 20, 24, 90.
CATHERINE HOWARD, 110, 116.
CAYX, 164.
CECIL (Lord), 180, 181, 182. 183, 184, 185.
CÉSAR, 77, 82, 239.
CÉSAR DE BAZAN (Don), 130, 136, 285.
CEZAMBRE, 262.
CHAINE (une), 2, 7.
CHAMPÇAY (Maxime DE), 159, 160, 161, 163, 164.
CHANSON DES GUEUX (la), 266, 267, 283, 284, 287, 288, 302.
CHARIBERT, 243.
CHARLEMAGNE, 17, 82.
CHARLES-ÉDOUARD, 353.
CHARLES-QUINT, 106.
CHARLES IX, 80, 83, 91.
CHARLEVOIX, 57.
CHARLOTTE DE MÉRIAN, 7, 8.
CHASSE ET L'AMOUR (la), 18.
CHATEAUBRIAND, 130.
CHEPIN, 283.
CHÉRY (Rose), 214.
CHEVALIER (Michel), 29.
CHOSROES, 250.
CHRISTIAN D'ILLYRIE, 353, 356, 357, 358, 359.
CHRISTINE, 18.
CHRONIQUE DE CHARLES IX, 11, 24.
CHRONOLOGIE NOVENAIRE, 82.
CID (le), 45.
CIGUE (la), 3.
CINNA, 108.
CLAIRAIN, 269.
CLARENCE (duc DE), 122.
CLÉMANDOT, 75.
CLÉOPATRE, 224.
CLOSERIE DES GENÊTS (la), 38, 39, 41, 43.

Digitized by Google

CLOVIS, 243.
CLYTEMNESTRE, 314.
CŒURS D'OR (les), 201.
COGNIARD, 221, 222.
COICTIER, 47, 50.
COLIGNY, 17, 83.
COLLÉ, 82.
COLLIER, 309.
COMYNES, 50.
CONCINI, 114, 115, 116.
CONDÉ, 88, 108.
CONDÉ (princesse DE), 111.
CONFESSIONS (les), 167.
CONRADIN, 353.
CONTES CRUELS (les), 174, 176, 177, 178, 179.
COPPÉE (François), 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 342, 344, 345, 346, 347.
CORISANDRE, 112.
CORMON, 39, 67.
CORNEILLE, 1, 9, 45, 108, 109, 311, 325.
CORSAIRE (le), 200.
COSSÉ (Mme DE), 12, 14, 15.
COSSON, 57.
COTTIER (Maurice), 12, 15.
CRISPIN, 84.
CROMWELL, 22, 85, 86.
CURTIUS, 71.

D

DAGOBERT, 55, 60, 61, 64, 65.
DALILA, 161, 314.
DAME AUX CAMÉLIAS (la), 5, 187, 189, 191, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 206, 213, 215, 216, 217, 259.
DAME DE SAINT-TROPEZ (la), 114.
DANICHEFF (les) 187, 220. 222.
DANICHEFF (princesse), 220, 221, 222.
DANTE, 339.
DARMESTETER (James), 299, 309.
DAUBENTON (Mme), 103.
DAUDET (Alphonse), 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 360.
DECOURCELLE (Pierre), 67.
DEFAUCONPRET, 22, 23.
DEFRESNE (Mme), 78.
DELACROIX, 23.
DELAIR (Paul), 349, 350, 351, 356, 360.
DELAVIGNE (Casimir), 5, 23, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 300.
DELPIT (Albert), 316, 317, 319, 320, 321, 322, 326, 328, 331, 332.
DÉMÉTRIUS DE PHALÈRES, 176.
DEMI-MONDE (le), 189, 196, 206, 208.
DEMOISELLES DE SAINT-CYR (les), 1, 3, 4, 6, 7, 9.
DENIS, 23.
DENNERY, 39, 53, 54, 56, 63, 64, 67, 114.
DEPOIX (Mlle), 350.
DEROYE, 301.
DESAIX, 104.
DESCLAUZAS (Mme), 193.
DESHAYES (Paul), 80.
DESLANDES (Raymond), 205.
DHERBILLY, 80.
DIAMANTS DE LA COURONNE (les), 168, 169.

Digitized by Google

DIANE DE LYS, 187, 196, 203, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218.
DIANE DE TURGIS, 20.
DICA PETIT (Mlle), 15.
DIEUDONNÉ, 350.
DJAMMA, 271, 272, 273, 280, 282, 292, 294.
DOMINO NOIR (le), 7.
DON CARLOS, 27.
DON JUAN, 1, 9.
DON JUAN D'AUTRICHE, 6, 45.
DORANTE, 132.
DORVAL (Mme), 28, 34, 35, 189.
DUBOULOY, 7,
DUCANGE (Victor), 96, 173.
DUFLOS, 16.
DUGUÉ (Ferdinand), 110, 112, 113, 114.
DUMAINE, 17.
DUMAS, père, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 110, 114, 115, 116, 130, 146, 147 160, 179, 196, 240, 300.
DUMAS fils, 153, 169, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 215, 216, 217, 218, 220, 223, 224. 328.
DUMAS DE LA PAILLETERIE, 104.
DUMONT (Henri), 328.
DUNCAN, 303, 308.
DUPEUTY, 39, 66, 67, 68, 74, 76, 78.
DUPLEIX, 102, 104.
DUQUESNEL, 228, 239, 240.
DURANDIN, 198, 200.
DURUY (Victor), 164.
DUVAL, 187, 190, 191, 192, 193, 196, 198, 200, 203, 204, 216, 217.
DUVERT, 67.

E

EBERS (Georges), 241.
ÉCOLE DES VIEILLARDS, 6, 45.
ÉDOUARD III, 120.
ÉDOUARD IV, 120, 121, 122, 124, 127.
ÉLÉGIES ROMAINES, 289.
ÉLLEN, 127, 128, 275, 295.
ELMIRE, 129.
EMPIS, 118, 119.
ÉNÉIDE (l'), 167.
ENFANTS D'ÉDOUARD, 6, 45, 52.
ENJALRAN, 71, 73.
ÉPERNON, 13.
ERCKMANN-CHATRIAN, 94, 100.
ESCHYLE, 65.
ESCOBAR, 59.
ESPÉRANCE, 317, 318, 322, 324, 325, 332.
ESSAIS SUR LA LITTÉRATURE ANGLAISE, 299.
ESSEX (comte d'). 119, 120, 121.
ESTÈVE (Georges d'), 41, 42.
ESTHER, 277.
ESTOURNEL (comte D'), 71.
ÉTATS DE BLOIS (les), 23, 24.
ETHEL, 174.
ÉTRANGÈRE (l'), 208.

Digitized by Google

F

FAILLE, 110, 112.
FANNY, 169.
FATALITÉ, 43.
FAUCHERY, 231.
FAUST, 1, 9, 167.
FAUX BONSHOMMES (les), 169.
FAUVEAU (Mlle DE), 23.
FAVART, 57.
FÉDORA, 189, 245.
FEMME DE CLAUDE (la), 207.
FENAYROU, 74.
FÉNELON, 57, 173.
FEUILLET (Octave), 158, 159, 161, 166, 169, 330.
FIESQUE, 27.
FILLE DU DIABLE (la), 227.
FILLES DE MARBRE, 201.
FILS NATUREL (le), 196, 206.
FIRMIN, 19, 32, 33.
FLAUBERT (Gustave), 160, 177, 178.
FLORIAN, 173.
FORMOSA, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 127, 128, 129.
FOUCAUCOURT (comte DE), 13.
FRA DIAVOLO, 48.
FRANCÈS, 350.
FRANÇOIS Ier, 48.
FRANÇOIS-JOSEPH, 175.
FRÉDÉRIQUE, 356, 358.
FROMENTIN (Mme), 90.
FUALDÈS, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 76, 78.

G

GABRIELLE, 112.
GABRIELLE D'ESTRÉES, 85.
GAILLARDET, 37.
GAMBETTA, 138.
GANNOT, 29.
GARNIER, 239, 246.
GARRICK, 311.
GAUTIER (Marguerite), 188, 189, 190, 191, 192. 195, 196, 198, 199, 201, 203, 204, 216, 251.
GAUTIER (Théophile), 297, 298.
GEORGES III, 180, 181, 182.
GERVINUS, 297, 298, 305, 314.
GIAN-BATTISTA TORELLI, 337, 345.
GIFFARD (Pierre), 282.
GILLIOURY, 262.
GIOVANNI (Don), 88.
GIRARDIN (Émile DE) 144, 208, 328.
GLU (la), 184, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 267, 272.
GŒTHE, 289, 300.
GŒTZ DE BERLICHINGEN, 119.
GONCOURT (DE), 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 156.
GRABOWSKI (comte), 12, 15.
GRACE DE DIEU (la), 38.
GRAND MOGOL (le), 224.
GRANGÉ, 39, 66, 67, 68, 74, 76. 78.
GRANIER DE CASSAGNAC, 11, 26.
GRAVIER, 80.
GRIEUX (des), 197.
GUISE (duc DE), 12, 17, 19, 20, 27, 89, 91.
GUISE (duchesse DE), 12, 14, 15, 20.
GUYON (Mme Aline), 275.

Digitized by Google

H

HAUTMONT (duc DE), 318, 319, 322, 324, 330, 332.
HEINE (Henri), 289.
HÉLIOGABALE, 17.
HENRIADE (la), 82, 85.
HENRI III ET SA COUR, 1, 5, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 29, 36, 226, 240.
HENRI IV, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 110, 111, 114, 115, 116.
HENRI VI, 119, 120, 121, 122, 125.
HENRIETTE MARÉCHAL, 139 143, 144, 145, 155.
HERMIONE, 314.
HERNANI, 3, 67, 68, 106, 228, 276, 278.
HERVEY (Adèle D'), 21, 32, 33, 202.
HETZEL, 29.
HEZETA (marquis DE), 352.
HISTOIRE DU ROI HENRI LE GRAND, 82.
HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ANGLAISE, 312.
HISTOIRE DE LA SAINT-BARTHÉLEMY, 24.
HISTOIRE DE LOUIS XIII, 115.
HISTOIRES MOROSES (les), 174, 179.
HOHENZOLLERN (Charles DE) 175.
HOMÈRE, 297.
HORACE, 108, 173.
HUGO (Victor), 1, 2, 3, 9, 22, 23, 44, 46, 48, 50, 51, 52, 68, 109, 124, 127, 130, 131, 147, 173, 196, 228, 267, 300, 338.
HYPALIUS, 255.

I

IDÉES DE MADAME AUBRAY (les), 206.
IMPÉRATRICE ET LA JUIVE (l'), 230, 231.
INDIANA, 202, 216.
INSTITUTES (les), 248.
ISAAC LAQUEDEM, 60.
ISIS, 174.
IWAN-LE-MOUJICK, 221, 222

J

JACOTOT, 358.
JAUSION, 71, 74.
JEAN (duc), 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129.
JEANNE D'ARC, 224.
JÉRÉMIE, 136.
JEUNESSE DU ROI HENRI (la), 79, 80, 90, 92.
OB (le), 23.
JORDAN, 317, 318, 325.
JOYEUSE, 13.
JUIF-ERRANT (le), 53, 54, 56, 61.
JULIE, 330.
JULLIEN (Adolphe), 12.
JUSTINIEN, 226, 227, 229, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 242, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 255.

K

KEAN, 5, 28.
KÉROUAN, 42.
KLÉBER, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104.

Digitized by Google

L

LA BRUYÈRE, 280.
LAC (le), 21.
LACOSTE, 74.
LACROIX (Jules), 67, 301, 306.
LADVOCAT, 23.
LAFARGE, 74.
LA FONTAINE, 167.
LAFONTAINE, 191, 192, 204.
LAGARRIGUE, 71.
LA GIRENNERIE (comte DE), 13.
LAMARTINE, 11.
LAMBERT THIBOUST, 67, 201.
LANDROL, 328.
LANNES, 104.
LARAY, 275, 279.
LA ROCHEFOUCAULD, 218.
LA ROUNAT, 44.
LATOUCHE (Henri DE), 73.
LATUDE, 38, 114.
LAURENT (Mme Marie), 78. 239.
LAYA (Léon), 201.
LEBEAU, 360, 361.
LEEMANS, 360, 361.
LEGAULT (Mlle), 350.
LÉGENDE DES SIÈCLES (la), 47.
LEMERCIER, 3, 23.
LÉONA DE BEAUVAL, 40, 41, 42.
LÉONARD DE VINCI, 48.
LÉONORA, 114.
LEPSIUS, 241.
LIEDER, 289.
LIGNY (duc DE), 55, 60.
LOPE DE VEGA, 332.
LOUCHARD, 24.
LOUIS XI, 6, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 123.
LOUIS XIII, 110, 114, 115, 116.
LOUIS XIV, 8, 85, 310.
LOUIS-PHILIPPE, 5, 29, 38, 41, 42, 46, 50, 51, 196, 216, 221, 241.
LOUISE MAUCLAIR, 7, 8.
LUCRÈCE, 3, 5.
LUCREZIA BORGIA, 231, 338.
LUSSIEUX (Mme DE), 211, 212.
LUYNES (Albert DE), 115.
LYS (comte DE), 217.

M

MACBETH, 67, 78, 257, 297, 298, 301, 302, 303, 305, 306, 308, 310, 311, 312, 313, 314.
MACDUFF, 78, 305.
MAC-MAHON, 334.
MADAME BOVARY, 161, 169, 187, 196.
MADAME THÉRÈSE, 94, 95, 100.
MADEMOISELLE DE BELLE-ISLE, 3, 4.
MAGNIEU (vicomte DE), 12, 15.
MAINTENON (Mme DE), 8.
MALEK-ADEL, 271.
MALHERBE, 124.
MALIBRAN (la), 19.
MANON LESCAUT, 197.
MANZON (Clarisse), 71, 74, 75, 76, 77.
MAQUET, 37.
MARAIS, 239, 275, 278, 279, 280, 308, 314.
MARCELLANGE, 74.
MARCELLUS, 236, 237, 239, 244.
MARÉCHAL, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153.
MARGUERITE D'ANJOU, 122

Digitized by Google

MARGUERITE DE BOURGOGNE, 210, 239.
MARGUERITE DE VALOIS, 87, 89.
MARIAGE D'OLYMPE (le) 231.
MARIAGE SOUS LOUIS XV (un), 3, 4, 8.
MARIE-ANTOINETTE, 12, 143.
MARIE DE MÉDICIS, 79, 88, 114.
MARIE DES ANGES, 262.
MARIE-CAROLINE, 353.
MARION DELORME, 231,
MARIVAUX, 4, 132, 218.
MARMONTEL, 57.
MAROT (Gaston), 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 109.
MARS (Mlle), 18, 28, 32, 33.
MARTIAL, 317, 318, 319, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 332.
MASQUES (les deux), 298.
MASSACRE DE SCIO (le), 23.
MASSÉNA, 104.
MASSENET, 269.
MASSIN, 133.
MATHILDE (princesse), 139, 141, 144.
MAUCROIX (les), 340.
MAXIMILIEN, 175, 353.
MAYEUX (la), 55, 64, 65.
MAZARIN, 135, 136.
MAZEPPA, 23.
MÉCONTENTS (les), 5.
MÉDECIN DES PAUVRES (le), 43.
MÉMOIRES D'ALEXANDRE DUMAS, 34, 37.
MÉMOIRES DE MADAME MANZON, 73.
MÉMOIRES DE MADAME DE LAROCHEJACQUELEIN, 93, 98.
MENTEUR (le), 45.
MÉRAUT (Élisée), 358, 359.
MÈRES ENNEMIES (les), 184.
MÉRIMÉE, 9, 11, 20, 24.
MERLE, 74.
MESSÉNIENNES (les), 5, 47.
MEYER (Arthur), 230, 232.
MICHELET, 22, 37, 78, 130, 240.
MILLE ET UNE NUITS, 103.
MIRAMON (comte DE), 13.
MIRON, 24.
MITHRIDATE, 108.
MOLIÈRE, 1, 9, 111.
MONALDESCHI, 23.
MONTAL, 80.
MONTÉCLAIN, 39, 40, 41.
MONTÉGUT, 107, 298, 333.
MONTPENSIER (duc DE), 9.
MONTSOREAU (sire DE), 20, 26.
MOREAU, 276.
MORGANE, 174, 179.
MORNAY (Philippe DE), 12, 13, 15.
MORNE-AU-DIABLE (le), 167.
MORT DE CÉSAR (la), 342.
MORT DE HENRI III (la), 24, 25.
MOTTEVILLE (Mme DE), 13.
MOUNET-SULLY, 226.
MOUSQUETAIRES DE LA REINE (les), 8.
MURAT, 104, 353.
MURGER, 198, 199, 200.
MUSSET (Alfred DE), 9.
MUSTAPHA FAZIL, 175.
MYRTHA, 229, 234, 235, 237.

N

NANA SAHIB, 257, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 284, 291, 296.

Digitized by Google

NAPOLÉON Ier, 93, 103, 168.
NAPOLÉON III, 175, 336.
NEMOURS, 47, 49.
NÉRON, 281.
NEUBOURG (Anne DE), 136.
NEWSKI (Pierre), 220, 224.
NICHETTE, 191, 194, 195, 196.
NICOMÈDE, 108.
NOCE ET L'ENTERREMENT (la), 18.
NOM (le), 184.
NORFOLK (duchesse DE), 124.
NOUVEAU MONDE (le), 170, 180, 184.
NOUVELLE HÉLOISE (la) 103.

O

ODETTE, 245.
ODYSSÉE (l'), 167.
OPINION NATIONALE (l') 175.
ORESTE, 278, 311.
ORGON, 129.
ORLÉANS (duc D'), 19.
ORONTE (duc), 262.
OSSIP, 220, 221, 222, 223, 224.
OTHELLO, 312.

P

PALMA CAYET, 82.
PARADIS, 102.
PARIS LA NUIT, 67.
PARTIE DE CHASSE DE HENRI IV (la) 82.
PASCA (Mme), 327.
PASCAL, 56.
PATRIE EN DANGER (la) 143.
PATTES DE MOUCHE (les), 244.
PAULINE, 188.
PAVÉ DE PARIS (le), 67.
PEAU D'ANE, 167.
PÈNE (de), 317.
PÈRE DE MARTIAL (le), 316, 317, 320, 340.
PÉRÉFIXE, 82, 85.
PÉRICLÈS, 176.
PERRIN, 4, 5, 185, 228.
PETITE COMTESSE (la), 161.
PHÈDRE, 226, 276, 331.
PHELIPPEAUX, 102.
PHILIPPE (Édouard), 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 109.
PHILIPPE V, 6, 8.
PIA (donna), 337, 338, 340, 341, 344.
PIERSON (Blanche), 350.
PILULES DU DIABLE (les), 114.
PINTO, 3, 23.
PISISTRATE, 176.
PLAIDEURS (les), 90, 310.
POE (Edgard), 177.
POIRSON, 164.
POLYEUCTE, 281.
POMPADOUR (Mme DE), 11.
POMPÉE, 108.
PONCHON, 283.
PONSARD, 45, 46, 300.
PONSON DU TERRAIL, 79, 89.
POP, 185.
PORÉE, 57.
POREL, 126.
PORHOET (Mlle DE), 159, 1 64 165.
PORTIA, 342, 346.
POSTILLON DE LONGJUMEAU (le), 221.
POURTALÈS (comtesse DE), 12.
PRÉCIEUSES RIDICULES (les) 231, 274.

Digitized by Google

PRÉCIS DE L'HISTOIRE MODERNE, 22.
PRÉMARAY, 201.
PRINCESSE DE BAGDAD, 245.
PRINCESSE GEORGES, 206, 207.
PRISCUS DE PAPHLAGONIE, 252, 253.
PRO CLUENTIO, 73.
PRUDENCE, 193.
PRUDHOMME, 262.

Q

QUESTION D'ARGENT (la), 217.

R

RACHEL, 2, 188, 189, 314.
RACINE, 45, 52, 57, 73, 90, 108, 109, 119, 125, 226, 267, 310, 311, 325.
RACINE ET SHAKESPEARE, 300.
RANGABÉ, 231.
RAVAILLAC, 110, 115, 116.
RAYNAL (abbé), 102.
RAYNAL (Mme DE), 202.
RAYNALD DE CHOISEUL, 12.
RAYNOUARD, 23.
RÉFLEXIONS DIPLOMATIQUES (les), 174.
RÉFRACTAIRES (les), 285.
REINE MARGUERITE (la), 83.
RENÉ LE FLORENTIN, 80, 90, 91.
RENEY (Paul), 275.
REZAY (prince DE), 201, 202,
RICARD (DE), 174.
RICHARD III, 247.
RICHELIEU, 135, 136.
RICHEPIN (Jean), 173, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313.
ROCAMBOLE, 59.
ROCHARD, 39, 66.
ROCHEJACQUELEIN (Mme DE la), 98.
RODIN, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64.
ROI HENRI V (le), 107.
ROI S'AMUSE (le), 44, 46, 47, 48, 185.
ROIS EN EXIL (les), 205, 349, 350, 351.
ROLAND (chanson DE), 185.
ROMAIN, 15.
ROMAN D'UN JEUNE HOMME PAUVRE, 158, 159, 160, 161, 164, 169.
ROM'GUIÈRE, 71.
ROSNY, 86.
ROSS, 303.
ROTROU, 231.
ROXANE, 188.
RUE (la), 285.
RUGGIERI, 12.
RUTH MOORE, 180, 181, 182, 183, 184.
RUY BLAS, 3, 106, 130, 131, 132, 133, 138, 231.

S

SAINT-CYR, 7, 8.
SAINT-ÈVRE, 23.

Digitized by Google

SAINT-GAUDENS, 199.
SAINT-GEORGES, 8.
SAINT-HÉREM, 7, 8, 10.
SAINT-MÉGRIN, 12, 14, 15, 16, 21.
SAINT-SIMON, 56, 59, 78.
SAINT-VALLIER, 47.
SAINT-VICTOR (Paul DE), 17, 130, 297, 298.
SAINTINE, 74.
SALAMBO, 178.
SALLUSTE (don), 132, 134, 137.
SAND (Mme), 11, 21, 29, 196.
SARAH BERNHARDT, 187, 188, 189, 192, 217, 239, 240, 245, 246, 274, 275, 297, 314.
SARCEY, 187, 191, 192, 198, 246, 306.
SARDOU, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 237, 238, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 253.
SAVOISY, 239.
SCÈNES HISTORIQUES, 240.
SCHEHERAZADE, 270.
SCHILLER, 27, 52, 300.
SCRIBE, 2, 3, 4, 6, 9, 146, 167, 179, 196, 348, 361.
SEDAINE, 4.
SELLIÈRE, 11, 15.
SÉMIRAMIS, 104.
SÉPHORA, 360.
SERTORIUS, 108.
SERVILIE, 342.
SEVERO TORELLI, 273, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346.
SÉVIGNÉ (Mme DE), 224.
SHAKESPEARE, 32, 44, 50, 51, 52, 68, 78, 106, 119, 247, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 345.
SIDNEY SMITH, 102.
SIMON (Maurice), 80.
SOIRÉES DE LA VIE DE BOHÈME, 199.
SOL (dona), 276.
SOREL, 224.
SOULIÉ (Frédéric), 23, 38, 39, 40, 41, 43.
STENDHAL, 300.
STEPHEN ASHWELL, 180, 181, 182, 183.
SUE (Eugène), 53, 54, 56, 64.
SUPPLICE D'UNE FEMME (le), 33, 144, 207, 326, 327, 328, 330.
SWORD, 126, 127.
SYLLA, 73.
SYLVIA, 132.

T

TAINE, 297, 298, 312.
TALDÉ, 223.
TALMA, 281, 311.
TAMYRIS, 232, 234, 238. 246.
TARTUFE, 118, 129.
TAUPIN, 213, 216, 217, 219.
TAYLOR (baron), 18.
THAMASP-KOULI-KHAN, 93, 103, 104.
THÉODORA, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254.
THÉODORIC, 238.
THÉRAMÈNE, 292.
THIERRY (Edouard), 144.
TIPPOO-RAÏ, 272.

Digitized by Google

TITUS, 225.
TOM LÉVY, 360, 361.
TOPFFER, 173.
TORRE SPADA, 80, 90.
TOUR DE NESLE (la), 28, 38, 79, 147, 210, 231, 239.
TRÉMOUILLE (duc DE LA), 13.
TRENTE ANS OU LA VIE D'UN JOUEUR, 38.
TROIS ÉPICIERS (les), 114.
TROIS MOUSQUETAIRES (les) 167.

V

VACQUERIE, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126.
VALENTINE, 202.
VALERIA, 231.
VALETTE (Mlle), 193, 194.
VALLÈS, 267, 285.
VÊPRES SICILIENNES (les), 23.
VERRE D'EAU (le), 2, 3, 169.
VEYNAC, 74.
VIE DE BOHÈME (la), 198, 200, 201.
VIEUX PARIS (le), 43.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 170, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 183, 185.
VIRGILE, 297, 339.
VISITE DE NOCES (une), 207.
VITET, 11, 23, 24, 25, 26, 240.
VOLNY, 239, 275.
VOLTAIRE, 45, 57, 82, 85, 342.
VOYAGE A PONTOISE (le), 3.

W

WALANOFF (princesse), 220.
WALTER SCOTT, 22, 27, 44, 52.
WARWICK, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128.
WASA (Gustave), 353.
WASHINGTON, 183.
WERTHER, 103, 167, 298.
WHISHLEY (lord), 295.
WLADIMIR, 223, 224.

Y

YOGUI (le), 279.
YVELING RAMBAUD, 185.

Z

ZAÏRE, 276.
ZAKAROFF, 220.
ZARA (prince), 358.
ZÉLIE DANS LE DÉSERT, 103.
ZOLA (Émile), 173.

Digitized by Google

Digitized by Google

TABLE

Pages

AVANT-PROPOS I

I

ALEXANDRE DUMAS, PÈRE

I. — La France vers 1840. — *Les Demoiselles de Saint-Cyr*. — L'Espagne stimulant chez les autres (Corneille, Molière, Beaumarchais, Victor Hugo), mais point chez Dumas. — Don Juan est le *Faust* et le *Candide* de Molière. 1

II. — *Henri III*. — La représentation de l'hôtel Sellière en 1862. — Dumas en 1829. — Ses antécédents, les antécédents de son drame. — La vraie Catherine de Clèves et la fictive qui a des sensations de Sand et de Lamartine. — Mérimée et la *Chronique de Charles IX*. — Vitet. — Granier de Cassagnac et Dumas. . . 11

Digitized by Google

III. — *Antony*. — État d'esprit de l'année 1831. — Caractère byronien, satanique et titanique d'Antony. — Le fond de la tragédie est de la grande manière. — Pourquoi Antony passa de mademoiselle Mars à madame Dorval. — M. Blaze de Bury et Dumas. — Dumas et l'histoire. — Ses Mémoires. — Prise de Soissons . . 28

II

FRÉDÉRIC SOULIÉ

La Closerie des Genêts 38

III

CASIMIR DELAVIGNE

Louis XI. — Le théâtre de Casimir Delavigne. — Delavigne et Hugo. — Succès de Louis XI. — Échec du *Roi s'amuse*. — Delavigne, Shakespeare et Walter Scott 44

IV

EUGÈNE SUE ET D'ENNERY

Le Juif-Errant. — Discussion des procédés d'un drame populaire de l'an 1849. — Avantage pour le spectateur du respect de l'unité de temps et de l'unité de lieu. — Rôles des Jésuites selon les pays et les régimes divers. — Rodin et Bourdaloue. — Méli-mélo d'un mystère et d'un drame actuel de religion et d'irréligion. 53

V

DUPEUTY ET GRANGÉ

Fualdès 66

Digitized by Google

VI

PONSON DU TERRAIL

La Jeunesse du roi Henri. — Le drame historique populaire est un genre qui a flambé vite. — *La Jeunesse du roi Henri* est déjà de l'époque de la décadence. — Jeunesse réelle de Henri IV. — Henri IV et César. — Henri après la Saint-Barthélemy. — Henri et l'abjuration. — Henri et Marie de Médicis. — Incident ridicule ou pittoresque de la pièce : les petits chiens, l'entrevue des deux chevaux. — Mention de l'*Abbaye de Castro.* 79

VII

GASTON MAROT ET ÉDOUARD PHILIPPE

Kléber. — La vie réelle de Kléber et le drame. — Les *Mémoires de madame de la Rochejacquelein.* — Bonaparte et son rêve oriental. — Précepte pour faire un drame historique. — Napoléon et Thamasp-Kouli-Khan. . . 93

VIII

ANICET BOURGEOIS ET FERDINAND DUGUÉ

La Bouquetière des Innocents. — Henri IV en 1610. — Absurdité de ses apologistes. — Origines d'Anicet Bourgeois et de Ferdinand Dugué. — Drame extra historique. — Bazin et Ravaillac. — Dumas et la préface de *Catherine Howard.* — Louis XIII dans ce drame. 110

IX

VACQUERIE

Formosa. — Succès de *Formosa.* — Drame psychologique et racinien et non pas drame historique et romantique. — Le vrai Warwick: — Mœurs anglaises de ce temps. — Belle scène transposant au tragique une scène de Tartufe 118

Digitized by Google

X

VICTOR HUGO

Une représentation de *Ruy-Blas* en 1883. 130

XI

LES DEUX GONCOURT

Henriette Maréchal. — La première d'*Henriette Maréchal.* — La princesse Mathilde. — Les deux Goncourt ; leurs œuvres. — Caractère général de ce drame, composition et style. — Chaque acte pris à part est vivement mené. — Les trois moments d'une passion. — Langue parlée littéraire. — Faute du drame : pas d'émotion. 139

XII

OCTAVE FEUILLET

Le Roman d'un jeune homme pauvre 158

XIII

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Le Nouveau Monde. — La secte des poètes et les cénacles. — Timidité et soumission des cénacles quand ils abordent le théâtre. — M. Villiers de l'Isle-Adam, sa vie, ses prétentions au trône de Grèce, ses écrits ; son caractère et son style. — Des enfantillages, du sans-gêne et des scènes héroïques de ce drame. 170

XIV

ALEXANDRE DUMAS, FILS

I. — Lettre de Dumas à Sarcey. — La *Dame aux Camélias* en 1852 a produit secousse comme *Madame Bovary* en 1857. — Duval père, Duval fils sont des temps qui viennent de naître. — Les

Digitized by Google

sources de la *Dame aux Camélias*. — Il est faux que Dumas ait écrit l'apothéose de la courtisane. — Rigueur, âpreté et sécheresse du système moral. 187

II. — Dans *Diane de Lys* on peut démêler tous les Dumas de l'avenir. — Longueurs de l'action : mélange de deux manières dans le style. — Mais déjà on reconnaît le dramaturge supérieur. — Beautés dramatiques de l'œuvre. — Caractère de Diane 205

III. — *Les Danicheff*. — Originalité de ce drame russe. — Le style baroque et plat de Dumas 220

XV

SARDOU

Théodora. — Byzance. — Les trois parties que contient le drame. — Supériorité de la mise en scène. — Racine première de tous ces drames historiques, *Henri III*. — Évolution du drame historique de *Henri III* à *Théodora*. — Le Justinien, la Théodora et l'Antonina de l'histoire et du drame. — La scène au palais pendant l'émeute du cirque, et le discours de Théodora 226

XVI

JEAN RICHEPIN

I. — *La Glu*. — La ballade du cœur de mère. — Inaptitude du sujet de *la Glu* au théâtre. — Le vrai drame, qui est la douleur de la mère. — Richepin ne l'a pas vu. — M. Richepin et la critique. — Les eunuques. — L'École normale ne peut pas former des poètes, ni surtout des romanciers et des dramaturges 257

Digitized by Google

II. — *Nana-Sahib* n'est pas un bon drame. — Portrait de M. Richepin. — Sa versification. — M. Jean Richepin poète, auteur dramatique, se fait acteur. — La jeunesse de Jean Richepin — La *Chanson des Gueux*. — Les gueux de Béranger, de Victor Hugo, de Vallès et de Jean Richepin. — Poésie objective des loques dans Richepin. — Pages nauséabondes : les *Larmes de l'Arsouille*. — Le vers tragique dans *Nana-Sahib*. — Différences de l'artiste et du poète, du poète et de l'auteur dramatique. — Citation de Racine (préface de *Bérénice*). 267

III. — *Macbeth*. — Un drame de Shakespeare est-il adapté à l'état d'esprit que la foule porte au théâtre ? — Les analystes du génie de Shakespeare : Gervinus, Taine, Paul de Saint-Victor, Théophile Gautier. — Aujourd'hui on ne peut représenter une de ses pièces, telle qu'elle est, sur la scène française. — M. Richepin ne donne pas un *Macbeth* pur et intégral. — Richepin le touranien. Son charlatanisme. — Illusion de sa méthode. — En quoi Shakespeare est scénique et non scénique 297

XVII

ALBERT DELPIT

Le Père de Martial. — Pourquoi la pièce ne peut réussir au théâtre malgré les vigueurs des scènes. — Le parricide idéal et abstrait. — Différence des sujets de drame et des sujets de tragédie. — Nécessité pour certains sujets de la langue du vers et de la perspective lointaine dans le temps et dans l'espace. 316

Digitized by Google

XVIII

FRANÇOIS COPPÉE

Severo Torelli. — Rivalité académique. — La pièce de Coppée : « la hauteur du vol ne répond pas à la bonne volonté de l'élan. » — La guerre d'Italie en 1494 et en 1796. — La versification dans *Severo Torelli.* — Le nom des couturières sur l'affiche. 333

XIX

ALPHONSE DAUDET

Les *Rois en exil.* — Médiocre effet produit au théâtre par les *Rois en exil.* — Incompatibilité du talent de Daudet avec le théâtre. 349

INDEX ALPHABÉTIQUE. 363

PARIS. — IMPRIMERIE CHAIX, 20, RUE BERGÈRE. — 8908-5-94. — (Encre Lorilleux).

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DUE APR 3 1930
~~DUE APR 4 1932~~

Digitized by Google

Widener Library
3 2044 105 573 844

Digitized by Google